

Ikonologie des Konkreten

Zeichnung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

Eingereicht an

der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

der Humboldt-Universität zu Berlin

von

M.A. Jörg Probst

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät

Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Erstgutachter : Prof. Dr. Horst Bredekamp

Zweitgutachter : Prof. Dr. Hans-Jörg Rheinberger

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Oktober 2015

Inhalt

3 Konkret abstrakt

7 I. Vorgezeichnet. Karl Christian Friedrich Krause, das Leben und die Diagramme

7 I.1. Konkret, konkreter

9 I.2. Konturen als Kurven

17 I.3. Unendlich im Einzelnen

19 I.4. Konkrete Fülle

22 I.5. Zerstörende Bilder

25 II. Nach Hegel

25 II.1. Wahrheit im Augenblick. Friedrich Sellow, Brasilien und das Aufzeichnen

25 II.1.1. Momentane Effekte

26 II.1.2. Wissensbildungsprozesse

28 II.1.3. Montevideo

31 II.1.4. Ganz, konkret

35 II.1.5. Spontaneität und Layout

37 II.2. Vom Kopf auf die Füße. Emil Adolf Roßmäßler, die Mollusken und das Verzeichnis

37 II.2.1. Prinzipien des Werdens

39 II.2.2. Konkrete Verfahren

41 II.2.3. Selbstsehen

48 II.2.4. Umdrehung der Natur

52 II.2.5. Concreta

56 II.3. Spuren der Steine. Carl Humann, Pergamon und das Abzeichnen

56 II.3.1. Archäologische Treue

58 II.3.2. Übertragungen

62 II.3.3. Künstlerhände

66 II.3.4. Kameras

70 II.3.5. Bedingungslos konkret

75	III. Vor Morelli
75	III.1. Formenstudien. Gustav Lucae, die Schädel und die Anatomie der Zeichnung
75	III.1.1. Morellis Schweigen
92	III.1.2. Ideengeschichten des Konkreten
108	III.1.3. Kopf oder Zahl
115	III.1.4. Perspektivisch oder geometrisch
134	III.1.5. Formverhältnisse
139	III.2. Abstraktes Sehen. Hermann von Helmholtz, die Wahrnehmung und die Geometrie
139	III.2.1. Modelle und Gedanken
142	III.2.2. Konkrete Tatbestände
150	III.2.3. Metaphysik der Bildkritik
161	III.2.4. Thatsächliche Grundlagen der Geometrie
174	III.2.5. Eine Art mathematischen Bildes
181	III.3. Monogramme. Friedrich Wilhelm IV., die Graphologie und das Unterzeichnen
181	III.3.1. Makroskopische Spuren
184	III.3.2. Der Einzelne und sein Eigentum
196	III.3.3. Wunderbare Züge
203	III.3.4. Hieroglyphen der Vernunft
214	III.3.5. Concrete Selbstständigkeit
222	IV. Nachgezeichnet. Anton Springer, Giovanni Morelli und die Diagrammatik der Ironie
222	IV.1.1. Mit Händen und Füßen
230	IV.1.2. Fußstellungen
247	IV.1.3. Konkrete Anschauungen
254	IV.1.4. Phantasie oder Vorstellung
263	IV.1.5. Fußnoten
266	Bibliographie
286	Abbildungsliste
295	Abbildungen

Konkret abstrakt

In Adolph von Menzels (1815-1905) Skizzenbüchern, deren wissenschaftsgeschichtlicher Gehalt sowohl in der Dokumentation eigener Forschungen als auch in der Überprüfung fremder Beobachtungen und Beobachtungstechniken durch diesen bedeutenden Künstler des 19. Jahrhunderts und topisch gewordenen Beobachter-Sammler besteht, finden sich Eintragungen, deren Zielrichtung und Hintergrund so nahe liegen, wie sie weiterführende Fragen aufwerfen. Auf zwei einander folgenden Seiten nahm Menzel 1884 jeweils ein rechtes Ohr groß in den Blick, um sich jede einzelne Windung und Wölbung dieses anatomischen Details zeichnerisch zu vergegenwärtigen (**Abb. a**). Schwunghaft vollzieht die Hand des Zeichners die organischen Formen nach, so, als würde die Dynamik dieser Konturen die Anpassungsfähigkeit des von Menzel bevorzugten weichen Zimmermannsbleistifts besonders hervorlocken und der pulsierend fließende, an- und abschwellende Strich in diesem Motiv ganz zu sich selbst kommen.



Abb. a

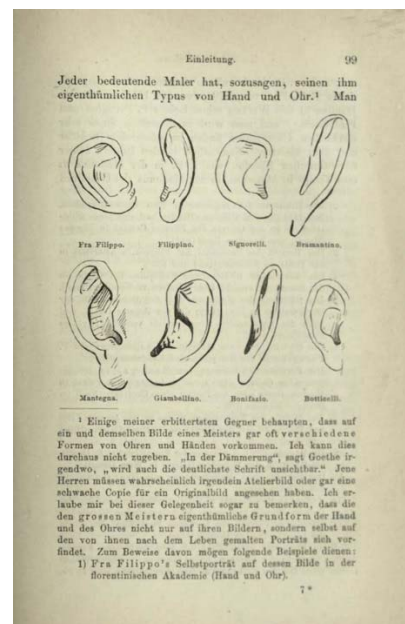


Abb. b

Was als Wandlungsfähigkeit einer graphischen Technik und hohe Sensibilität einer staunenswerten graphischen Begabung bei der formalen Betrachtung der Blätter Bewunderung erregt, setzt sich beim motivischen Vergleich der zwei Darstellungen von Ohren fort. Mit jedem Vor- und Zurückblättern erschließen sich weitere Unterschiede, sodass diese Skizzen neben einem Bravourstück der Zeichenkunst Menzels auch ein Lehrstück der Anatomie und Schule des medizinisch-diagnostischen Sehens zu nennen sind. Wie der

Fingerabdruck oder der genetische Code sind sich auch Ohren einander nur ähnlich, aber niemals vollkommen gleich.

Den Briefen oder der Bibliothek Menzels¹ sind keine expliziten schriftlichen Selbstäußerungen des Künstlers über diesen Zusammenhang zu entnehmen und doch können diese beiden zeichnerischen Fokussierungen von Ohrmuscheln als visuelle Pendants zu jener umfassenden, nicht nur die Kunst und Kunstgeschichte, sondern auch die Natur- und Lebenswissenschaften berührende Debatte angesehen werden, die ab 1880 um die „Experimentalmethode“ des italienischen Mediziners, Diplomaten und Kunstkenners Giovanni Morelli (1816-1891) entbrannte. Morellis Idee, die Herkunft und Autorschaft eines Kunstwerkes würde weniger anhand der leicht kopierbaren äußerlichen Stilmerkmale eines Gemäldes, sondern eher durch die vergleichende Betrachtung von nebensächlichen, dem Künstler beiläufig und unbewusst passierenden gestalterischen Angewohnheiten sicher zu bestimmen sein, wertete Details wie Fingernägel oder Ohrläppchen zu untrüglichen, jedem figurativen Kunstwerk beweiskräftig eingeschriebenen Signaturen auf. Die zumeist vergleichend nebeneinander gedruckten Abbildungen in den Publikationen Morellis mögen für Menzel zur gestalterischen Herausforderung geworden sein, sich selbst mehrfach an der Spezifik dieser anatomischen Merkmale zu erproben. Umgekehrt liegt in den späteren, die 1890 erschienene zweite Auflage der gesammelten Schriften Morellis begleitenden Abbildungen von Ohren im Stil schwungvoller Schwellstriche (**Abb. b**) eine formale Verwandtschaft zwischen den bildkritischen Graphiken Morellis und Adolph von Menzels Notizen.

So wie Ohren nicht durch ihre Ähnlichkeit, sondern durch ihre Abweichungen voneinander zu Objekten der Identifikation und der Spurensuche werden, so sind die Zeichnungen Menzels auch deshalb historisch und historiographisch weiterführend, weil sie als Parallelen zur Bildlichkeit der „Experimentalmethode“ Differenzen und Unterschiede zu Morelli offenbaren. Hatte Morelli in seinen Visualisierungen die gestalterischen Eigenheiten von Künstlern bei der Bildung von Händen oder Ohren zu typisierenden, optisch evidente Mittelwerte liefernden Musterdarstellungen verdichtet, überhöhte Menzel das einzelne Detail zu einem Wert an sich. War Menzel an der Einmaligkeit des Einzelnen gelegen, zielen die Morellischen Abbildungen auf eine Norm ab, die im Vergleich einander ähnlicher Details zu finden und in diesem Sinne zugleich konkret und abstrakt, überindividuell und charakteristisch ist.

¹ Frdl. Hinweis von Claude Keisch.

Doch ohne die gezeichnete Linie, so wäre die Nähe Menzels und Morellis über alle Unterschiede hinweg zusammenzufassen, bliebe das Detail als ein besonderer ästhetischer und epistemischer Wert unsichtbar. Weder Morellis Schemata sich wiederholender Eigenheiten künstlerischer Handschriften noch die bildautonome Fixierung eines Details als individuelle Einzigartigkeit durch Menzel würden ohne die Bildkraft der Zeichnung gelingen. Im Detail den „*lieben Gott*“ zu finden,² d.h. im Einzelnen nicht das Gegenteil des Allgemeinen, im Konkreten nicht den Widerpart des Abstrakten, sondern Konkretes und Abstraktes als Einheit und Entsprechung, d.h. das Besondere als etwas für sich stehendes allgemein Gültiges ansehen zu können, ist in dem einen wie in dem anderen Fall genuin durch die Zeichnung bedingt.

Diese von Menzel künstlerisch verkörperte und durch Morelli zu einer festen Größe der Wissenschaftsgeschichte gewordene Idee des autonomen Konkreten hat sich die vorliegende Untersuchung zum Anlass einer Ikonologie, also einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten genommen. Haben Bilder die Entstehung, Wandlung und Wiederkehr unterschiedlicher Bedeutungen des Konkreten nicht nur begleitet, sondern auch mit gestaltet, d.h. visuell um weitere Deutungen ergänzt? Diese Frage leitet die folgenden exemplarischen, Bildgeschichte als Ideenforschung begreifenden Betrachtungen. Schon die bemerkenswerte Reaktion Menzels auf Morelli deutet die Erweiterung an, die sich für eine auch bildhistorisch arbeitende Ideengeschichte und deren Forschungen über die widersprüchliche und doch integrierte Diversität von Ideen ergibt. Ohne Bildgeschichte, das legt die Rolle des gezeichneten Bildes bei der Ergebnisvermittlung der Bildanalytik Morellis und Menzels Antwort darauf nahe, wären die Wandlungen und die Variabilität der Idee des Konkreten nur sehr unvollkommen zu erfassen. Ohne Parallelen zu den häufigen, kulturell und politisch äußerst weitreichenden Umwertungen des Konkreten im 19. Jahrhundert allerdings ist auch die „Experimentalmethode“ als ein entscheidender geisteshistorischer und epistemologischer Einschnitt kaum angemessen zu bewerten. Dass Menzel über alle medienhistorischen Brüche des 19. Jahrhunderts hinweg sich zeichnerisch von einem „*Blick für das Konkrete*“ leiten ließ, ist eine zusätzliche Anregung dazu,³ diese auf Formanalyse basierende Synthese von Bild- und Begriffshistorie am Beispiel der Geschichte der graphischen Linie zu vollziehen, um mit der „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis als Dreh- und Wendepunkt und konzentriert

² Ginzburg 2002, S.7.

³ Grisebach 1984.

auf deren Vorlauf eine Bild- und Ideengeschichte des Konkreten in Fallstudien zur wissenschaftlichen Zeichnung des 19. Jahrhunderts zu verfolgen.

Für die trotz der viel zu langen Zeit der schriftlichen Niederlegung anhaltende Anteilnahme an dieser Idee bin ich Horst Bredekamp zutiefst verpflichtet. Herzlich bedanken möchte ich mich bei Hans-Jörg Rheinberger für seine Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Die Recherchen haben mich in zahlreiche Archive in Deutschland geführt, deren Mitarbeiter mit viel Verständnis auf die häufigen Anfragen und wiederkehrenden Besuche reagierten. Sabine Hackethal von der Historischen Sammlung des Museums für Naturkunde Berlin und Jörg Meiner von der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten sei hier stellvertretend gedankt. Von Marburg aus konnte ich die Recherchen zu Ende führen, wofür den Kollegen und Kommilitonen am Institut für Politikwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, namentlich dem Team von „Portal Ideengeschichte“ mein besonderer Dank gilt.

I. Vorgezeichnet. Karl Christian Friedrich Krause, das Leben und die Diagramme

I.1. Konkret, konkreter

„Würde der Metaphysiker denken, wenn er nicht zeichnete?“ – diese von Gaston Bachelard rhetorisch gestellte Frage erweist sich erst auf den zweiten Blick als Bildkritik.¹ Vielmehr scheint der Aphorismus zunächst jener Idee der „*Zeichnung als Weltentwurf*“ zu entsprechen, von der die künstlerischen Zeitgenossen Bachelards bewegt waren.² Doch die Parallele zur Kunst nach 1945 in Europa trägt oder die hintergründige Bemerkung des einflussreichen Wissenschaftshistorikers ist ein noch unkommentierter Einwand³ gegen die sich immer wieder erkenntnistheoretisch und sogar metaphysisch begründende Abstraktion als einer „*Idee der Weltkultur*“.⁴ Auf Tendenzen der Gegenwartskunst nicht explizit gerichtet, war diese gleichwohl einzuschließen in die Bemerkung Bachelards gegen jegliches Wissen und Denken, dass sich durch seinen Bezug auf Bilder „fixiert“ und somit selbst begrenzt.⁵ Als gliederndes und damit auch eingrenzendes, schematisierendes Ordnen war die Metaphysik für Bachelard ebenso bildlich, wie diese Kritik immer schon auf das Bild und vor allem die Entwürfe oder Grundrisse liefernde Zeichnung zielte. Eine Linie zu ziehen, bedeutete demzufolge lediglich, eine „*Unterscheidung*“ vorzunehmen.⁶

Wissenschaftliche Zeichnungen musste diese Kritik des Bildes als einer Stillstellung des Denkens und Beschränkung des „*unermesslichen Gebietes der Einbildungskraft und des Ausdrucks*“ besonders treffen. Gerade diese Notationen waren als „*definitive Anschauungen*“ anzusehen, die den Blick auf „*konkretere Anhaltspunkte, genauere im phänomenologischen Sinne*“ verstellen.⁷ Bachelards leidenschaftliches Plädoyer für das Konkrete richtete sich auch deshalb so heftig gegen jene Konkretisierungen, die durch graphische Vereinfachungen wie Schemata oder geometrisch konstruierte Diagramme erreicht werden können, weil sich mit diesen Bildern eine „*Opposition zwischen dem Konkreten und dem Weiträumigen*“ erst

¹ Bachelard 1975, S.242. – Die Passage ist so irritierend, dass sie in der ab 1987 bei Fischer in vielen Auflagen erscheinenden Übersetzung entstellend mit „Würde der Metaphysiker denken, wenn er zeichnete?“ ohne Verneinung wiedergegeben worden ist.

² Schmidt 2010.

³ Vgl. Hoffmann 2012. – Die Ausstellung *Die Idee Konkret. Konkrete Kunst als ideengeschichtliche Entwicklung* verfolgte die Geschichte des Begriffs „konkrete Kunst“, ohne die von Alexandre Kojève 1936 (vgl. Kojève 2005) in Bezug auf das Werk Kandinskys entwickelten philosophischen Dimensionen des Konkreten einzubeziehen.

⁴ Haftmann 1959, S.14.

⁵ Bachelard 1975, S.243.

⁶ Huber, 1996, S.9.

⁷ Bachelard 1975, S.246.

vollziehen würde.⁸ Ihrer Klarheit und Deutlichkeit wegen zerstöre die Geometrie wie eine „*Krebswucherung*“ die lebendige „*Phantasie*“ und jeden „*ursprünglichen Wesensausdruck*“.⁹ „*Die Logiker zeichnen Kreise, die sich überschneiden oder ausschließen, und sofort sind alle Regeln klar.*“¹⁰

Wenn diese Bilderfeindlichkeit einer grundsätzlichen Rationalitätskritik entsprang, war zu deren Bestätigung die Rücksicht auf konkrete Bilder und eine vergleichende bildgeschichtliche Überprüfung umso verzichtbarer, je strikter und konsequenter dieser Logik gegen die „*Logiker*“ gefolgt wurde. Auch ohne zu zeichnen, verfiel Bachelard damit der von ihm gezeißelten Dialektik hermetischer Selbstbezüglichkeit. Verweise auf Zeichnungen vermögen die Schwächen dieser Bildkritik ebenso wenig aufzuzeigen, wie ihrer Tragweite durch eine bestimmte Bildlichkeit zu entsprechen wäre. Extrem in ihrer Ablehnung des Visuellen und wie kaum ein anderer Text ganz speziell wissenschaftliche Zeichnungen problematisierend, führte Bachelards „*Poetik des Raumes*“ aber vielleicht gerade deshalb zu einer entscheidenden Anregung der Annäherung an diese Bildgattung. Einer ganz anderen Dialektik gemäß, wonach Kontrahenten die Lösung des „*stoßenden Problems*“ ihres jeweiligen Gegners viel klarer sehen als dieser selbst, lieferte Bachelard paradoxerweise einen kaum zu überschätzenden Fingerzeig zur Erforschung gezeichneter Bilder: die Konkretisierung.¹¹

Konkret ist aus dieser Sicht auch das abstrakte Schema, die unmittelbare Beobachtungsfixierung ebenso wie das sie verallgemeinernde Diagramm. Damit über Fragen nach dem Bild als Abbild und nach dessen mehr oder weniger „*getreulichen Darstellung der Natur*“ hinausgehend, wird auf dieser Grundlage die hohe Differenziertheit der Formen und Felder der wissenschaftlichen Zeichnung greifbarer und auch parallelisierbar.¹² Ebenso enthüllt die Ikonologie des Konkreten und der Konkretisierung einen genuine Anteil des Bildes an der Variabilität der Begriffs- und Ideengeschichte. Schon Bachelards künstlich wirkende Unterscheidung zwischen „*konkret*“ und „*konkreter*“ würde durch das Verständnis des „Konkreten“ als Idee und deren auch durch Bilder produzierte Varianten vermeidbar gewesen sein.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S.243 bzw. 246.

¹⁰ Ebd., S.242.

¹¹ Bloch 1963, S.243.

¹² Daston/ Galison 2007, S.58.

I.2. Konturen als Kurven

Oppositionen und vereinfachende Freund-Feind-Schemata, auf die noch Bachelard mit seiner Entgegensetzung von „*Konkretem und Weiträumigem*“ nicht verzichten mochte, sind Konkretisierungen, die Korrekturen durch das Konkrete weitgehend ausschließen. Vor allem Widersprüchlichkeiten im Denken und Handeln der Antipoden werden durch idealtypische Zuspitzungen unsichtbar und sind durch dieses Denken in Gegensatzpaaren leicht zu vernachlässigen. Vielleicht blieben auch aus diesem Grund die bemerkenswerten Geometrien Karl Christian Friedrich Krauses (1781-1832) bislang unbemerkt. Allzu sehr scheint dessen Werk durch den es begleitenden Zeichenfleiß dem zu entsprechen, was als bildgeleitete und daher gedankentötende Metaphysik mit Bachelard unter ein Verdikt zu stellen war. Schon der erste Blick in die gesammelten Werke dieses Romantikers, Schülers Schellings und zeitweisen Mitglieds der Berliner Gelehrtenwelt des frühen 19. Jahrhunderts verrät, in welchem Ausmaß der Denkweg und die Eigenheiten des systemischen Philosophierens mit dem Entwerfen von Figuren und Diagrammen zu verbinden sind. Bemühungen, die aber auch Unsicherheit und damit gerade jene Denkbewegung dokumentieren, die für Bachelard das ganz Andere der Geometrie bedeutete.

Unter diesen von der Forschung bisher übersehenen Abbildungen, die Krauses größeren Werken über *Die Lehre vom Erkennen* (posthum 1836) und vor allem der von ihm so genannten *Lebenlehre und Philosophie der Geschichte zur Begründung der Lebenskunstwissenschaft* (posthum 1843) dicht gedrängt in großen Tafeln beigelegt sind, stellt eine Darstellung für das ikonographische Wissen und auch die Deutungsbereitschaft des Betrachters eine besondere Herausforderung dar. Die Graphik ist innerhalb des Tableaus der *Lebenlehre* (**Abb.1**) nicht sonderlich exponiert, sie wirkt nach Durchmusterung des gesamten Blattes und bei näherem Verständnis seiner Absichten aber wie eine Verdichtung und Übersteigerung der nicht weniger als 62 größeren und kleineren Vignetten auf diesem Papierbogen.

Isoliert und in dieser Zeichenhaftigkeit schon überhöht, sind unter Fig. 15,a und Fig.15,b zwei Paar menschliche Lippen zu sehen (**Abb.2**). Die Gesichtspartie ist als Konturzeichnung gegeben, nur ganz leichte und eher zufällig wirkende Verdickungen der dünnen „*Fadenstriche*“ verleihen der Darstellung einen Hauch von Körperhaftigkeit.¹³ Jegliche

¹³ Perrig 1976, S.22.

Schattierungen fehlen, sodass die sanften Schwünge dieser edlen und einfachen „*Umrisse*“ umso wirkungsvoller zur Geltung kommen.¹⁴

Dass in dieser klassizistischen Kargheit mehr als nur die ästhetische Entscheidung für einen bestimmten Stil der wissenschaftlichen Abbildung liegt, machen zusätzliche Hilfslinien und vor allem die vielen Buchstaben deutlich, von denen die Bilder umzingelt sind. Diese Beschriftungen lassen auch erst den Unterschied zwischen den beiden ansonsten fast deckungsgleichen Darstellungen deutlich werden. So ist das obere Lippenpaar in der Mitte durch eine schmale vertikale, an ihren Enden mit einem kleinen „*m*“ bzw. „*n*“ gekennzeichneten Geraden unterteilt. Sie ist offenbar eine Art Spiegelungsachse und soll Entsprechungen sichtbar machen, denn links und rechts von dieser Scheidelinie befinden sich jeweils gegenüber liegend lateinische und griechische, aufeinander zu beziehende Buchstaben. Ein „*a*“ am linken Mundwinkel und ein „*α*“ am rechten Mundwinkel sollen allem Anschein nach diese in sich symmetrische Gestalt von Lippen markieren. Nicht vertikal, sondern horizontal gespiegelt ist das darunter liegende Paar Lippen zu denken. Hier bildet die einfach gestrichelte schwingende Linie des geschlossenen Mundes die Spiegelungsachse. Anders als in der oberen Zeichnung zeigen die Schriftzeichen das Symmetrische der Lippen hier auch ganz schulgerecht an. Ein einfaches „*a*“ liegt einem eingestrichenen „*a*“, ein „*b*“ einem eingestrichenen „*b*“ usw. gegenüber. Vor allem diese Skalierungen machen greifbar, was die Kargheit der Zeichnungen formal schon andeutet: trotz oder gerade wegen der weichen Sinnlichkeit dieses Motivs ist ein Lippenpaar hier zum Gegenstand der „*analogen Codes*“ von Mathematik und Geometrie geworden.¹⁵

Doch so klar und deutlich sich die Zeichnungen ihrem Stil nach und durch ihre Nähe zur Zeichensprache und visuellen Argumentation der Mathematik auch geben, so unklar bleibt zunächst deren Funktion und Beweiskraft im Rahmen einer als *Lebenlehre* betitelten Schrift zur „*Geschichte der Philosophie*“. Die von Bachelard problematisierte dominierende Anschaulichkeit philosophischer „Denkbilder“ stellt in diesem Fall auch eine bildhistorische Einbettung nicht ohne weiteres her. Die „*Diagrammatik*“, der die Formen von Lippen in den Visualisierungen Krauses durch Hinzufügung ordnender Linien und Buchstaben unterzogen worden sind, steht in nur sehr entferntem Verhältnis zu Abbildungen der Anatomie oder der

¹⁴ Winckelmann 1954, S.140. – „*Suchet die edle Einfalt in den Umrissen.*“ (Winckelmann an Wiedewelt, Rom, 14. April 1761).

¹⁵ Schäffner 2010, S.62.

Pathologie um 1800.¹⁶ Was sich hier oder auch in der Physiognomischen Fragmenten Johann Caspar Lavaters (1741-1801) an Parallelen findet, ist höchstens der Darstellung von Lippen als Konturzeichnung wegen vergleichbar und kann Krauses auf Fragen der Medizin oder der Lebenswissenschaften nicht zielenden *Lebenlehre* nur mittelbar angeregt haben.¹⁷ In den zwischen 1801 und 1809 erschienenen *Abbildungen der menschlichen Sinnesorgane* des bedeutenden hessischen Anatomen und Physiologen Samuel Thomas Soemmering (1755-1830) sind Lippen nicht einmal explizit behandelt worden.

Krauses diagrammatischen Lippen ist nicht unmittelbar anzusehen, ob sie als nachträgliche Mathematisierung des menschlichen Körpers zu verstehen sind oder der Leib hier als ein Anfangsgrund der Mathematik begriffen wird. Bekenntnisse zu entsprechenden bildtheoretischen Fragen fehlen in der *Lebenlehre* und über den Mehrwert der graphischen Aufzeichnung von Prinzipien geben selbst jene Abschnitte, auf die sich die Zeichnungen konkret beziehen und die dadurch anschaulicher werden sollen, lediglich indirekt Aufschluss. Auf diese Fragen antworten allein die Bilder. „*Sehen wir z.B. den menschlichen Leib an,*“ heißt es bei Krause in der Diktion von Vorlesungen mit Blick auf die Lippendarstellungen, „*welcher das vollwesentliche stets werdende Product der Natur ist, so zeigt er unter allen Naturgegenständen die vollständigste und reichhaltigste Symmetrie in diesem Sinne des Wortes, in dem die Linie vom Scheitel senkrecht hindurch bis zur Standmitte oder den Endpunkt der Standlinie hinab, die Mitte der Symmetrie des Leibes ist.*“¹⁸

Die Bildtafeln im Anhang der *Lebenlehre* Krauses dokumentieren vermutlich die Schaubilder, die auch in dessen Vorlesungen zu dem Thema eingesetzt worden waren.¹⁹ Didaktische Gründe erklären aber nicht vollständig, warum Krause auf Bilder nicht verzichten konnte, wenn es über die Symmetrie des Leibes zu Gesicht und Mund äußerst wortreich weiter heißt: „*Und von dieser Linie aus haben wir zwei Hirnhälften, zwei Augen, zwei Nasen, oder eine doppelt gebildete Nase, zwei Munde, oder richtiger gesagt, zwei gegenähnliche Nebenhälften*

¹⁶ Bogen/ Thürlemann 2003, S.19.

¹⁷ Lavater, Band III, S.126. – Lavaters Physiognomik soll keine Einheit in den Differenzen des Physiognomischen vermitteln, sondern den Blick auf diese Differenzen schärfen. „*Was da ist, [ist] nicht umsonst da – und nach seiner Mannigfaltigkeit von äußerst mannigfaltiger Bedeutung,*“ heißt es in der Fußnote zu einem von mehreren, über alle vier Bände der Physiognomik Lavaters verstreuten Fragmenten über so genannte „*Mundstücke*“.

¹⁸ Krause 1843, S.266.

¹⁹ Ebd., LXXI-LXXIII. – Da es sich mit dem Band um die Veröffentlichung von Vorlesungsmanuskripten handelt und die Verweise auf die Bilder expliziter Teil dieser Vortragstexte sind, liegt diese Vermutung sehr nahe. Der Herausgeber der *Lebenlehre* sagt darüber in seinem Vorbericht zur Drucklegung der Handschriften allerdings ebenso wenig wie über die genaue Gestalt der Manuskriptseiten, die mit zahlreichen Skizzen versehen sind. Der Nachlass befindet sich im Sächsischen Staatsarchiv in Dresden.

Einer Nase, Eines Mundes, - zweifache Brust, zweifache Gliedbildung, zwei Arme, zwei Füße u.s.f. zwei Hände; ja die Finger sind antirhythmischer Weise an beiden Händen gegenähnlich. Ich sagte: zwei Nasen, zwei Munde, - Das ist physiologisch vollkommen richtig; denn sowohl hinsichts der Nase, als auch der Lippen, und des Kinnes, der Luftröhre, des Schlundes u.s.f. sind die beiden gleichmittigen Hälften in Ein Organ vereint. In der Nase stoßen symmetrisch die beiden Wände der Hälften zusammen, noch gesondert; bei den Lippen aber ist die Symmetrie so zu verstehen, dass die Seitenhälften einander gleich sind. So ist die Mitte der Symmetrie die jetzt [Fig.15,a] gezogene Linie mn, und ab ist gegenähnlich oder symmetrisch aby. Dies ist eine überaus schöne Symmetrie in der Natur, weil die [Curve], die hier in vier Gegenwinkeln zusammenstößt, eine Linie von sehr hoher Ordnung ist, und zwar von doppelter Krümmung.“²⁰ Offensichtlich ist es nicht nur die Symmetrie, die Lippen für Krause zu einem bevorzugten Anschauungsobjekt machte und die ihn mit dem Blick in das menschliche Antlitz auch über „eine Linie von sehr hoher Ordnung“ vortragen ließen.

Kurven dominieren die Abbildungen zu Krauses *Lebenlehre*, sodass sich die mathematischen Lippen unter den vielen, diesem Werk beigegebenen Diagrammen und graphischen Konstruktionen fast wie ein beiläufiges und nur ergänzendes Beispiel ausnehmen. Allein in den beiden darunterliegenden Spalten auf der Bildtafel finden sich mit Abwandlungen des Herz-Jesu-Zeichens oder mehrerer Ouroboros-Darstellungen Sinnbilder, die gezielt emblematische Traditionen suchen und von daher mit den Lippen-Diagrammen vergleichbar sind. Alle anderen Visualisierungen der *Lebenlehre* gleichen dem von Bachelard den „Logikern“ so verächtlich zum Vorwurf gemachten „definierenden“ Konkretisieren und Kreiseziehen der Geometrie. Zirkelschläge ließen das „Schema des Wesengliedbaus auf der Grundstufe“ links unten entstehen und auch die auf der gegenüberliegenden Seite befindliche globale, die Behringstraße mit Kap Hoorn und dem Kap der Guten Hoffnung in einen großen Zusammenhang bringende Aufzeichnung des „Erdlebens“ ist mit der Spitze des Zirkels entworfen worden.²¹

Zwischen diesen beiden Graphiken erstreckt sich das ausgedehnteste der Schaubilder zur *Lebenlehre* Krauses (**Abb.3**). Als geometrische Konstruktion weniger offensichtlich, aber ebenso wie die Lippen-Zeichnungen durch ihre Regelmäßigkeit und die aufwendigen Beschriftungen als detailliertes Schema anzusehen, ziehen sich in einer langen Linie auf und

²⁰ Ebd., S.266.

²¹ Krause 1843, S.544.

absteigende Schlaufen am unteren Bildrand der Tafel entlang. Im Layout dieser Buchbeilage nimmt sich die ausgreifende Schlaufenlinie auch deshalb wie eine sehr bedeutsame Schlusslinie aus, weil sie an den Anfang der Bilderfolge aufschließt und jenes Element in einem buchstäblich endlosen, über den Rahmen hinauslaufenden Regress wiederholt, dass als „Fig. I“ die Reihe der sehr phantasievollen Gebilde Krauses in diesem Band eröffnet: eine das Auf und Ab von Geburt und Jugend über den „Höhepunkt der Reife“ bis zur Greisheit veranschaulichende Kurve des Menschenlebens (**Abb.4**).

Wiederholungen, Symmetrien und wechselseitige Entsprechungen sind offenbar nicht allein die Botschaft von Einzeldarstellungen wie den Lippen-Bildern oder nüchtern abgezirkelter Diagramme, sondern werden wie ein alles mit allem verbindendes Grundprinzip noch in der Anordnung dieser Bilder auf dem Papierbogen der Beilage wirksam. Auch der eigentümliche, selbst von Verehrern als „spröde“ beklagte Schreibstil Krauses, das immer gleiche Thema in vielerlei Verfeinerungen und Differenzierungen wieder und wieder zu umkreisen, lässt in den Bebilderungen mehr als nur ein Hilfsmittel zum didaktischen Zweck vermuten.²² Der mäandernde Stil des Textes der *Lebenlehre*, das Layout dieser Schrift, die schiere Fülle der ihr beigegebenen Zeichnungen und diese mit vielen verschiedenen graphischen Einfällen ein und denselben Gedanken immer aufs Neue zu greifen versuchenden Figuren selbst sind gleichermaßen Ausdruck einer Grundhaltung. Sie durchzieht Inhalt und Form des Buches in einer Konsequenz, die keinen Zweifel daran lässt, dass der Autor seine Ideen lebt. Es ist diese wie auch immer zu bewertende Authentizität und persönliche Überzeugung, die der von Krause so nachdrücklich diskutierten Gleichmäßigkeit der Schlaufen und Schlingen als einem elementaren Icon des Lebens letztlich eine gewisse Plausibilität verleiht und die von dem Philosophen in diesem Sinne auch ausdrücklich reklamiert wird.

„Der Gang der Lebensentfaltung jedes endlichen Wesens“, beginnt Krause die Erläuterungen zu seiner Bildidee, „ist auf verschiedene Weise bildlich oder sinnbildlich (schematisch oder emblematisch) darstellbar, und ist auf verschiedene Weise von verschiedenen Geschichtsphilosophen versinnbildlicht worden; unterandern auch unter dem Lehrbilde (Schema) der Weltgegenden, des Aufgangs, Hochpunktes und Niedergangs der Sonne. Das passendste Lehrbild dafür,“ heißt es dann mit sehr persönlichen Worten in einem das Ideal der Schlingen und Schlaufen schriftlich realisierenden Satz weiter, „erscheint mir aber eine

²² Giel 1985, S.122.

*unendlichmal sich wiederholende Schlingenlinie, welche geometrisch durch die Auswicklung oder Evolution der Kreis-Radlinie, - der Cycloide, aus dem Kreise durch dessen Umwälzung entspringt, so dass diese Linie als Bild des fließenden Lebens zugleich durch ihre Beziehung zum Kreise auf die unänderliche Wesenseinheit hindeutet, worin alles Leben seinen Ursprung hat.*²³ Dass dieser Passage dann noch über zwei Buchseiten sich hinziehende Formulierungen darüber folgen, dass das Leben Geburt, Altern und Tod umfasst, ist ohne Verständnis der für einen Intellektuellen der Romantik nicht untypischen „*Rührung*“ Krauses über seine eigene Einsichtigkeit und Verständnisfähigkeit sicherlich nur schwer nachzuvollziehen.²⁴

Nicht weniger beredt und sich das Prinzip der unendlichen Wiederkehr damit auch sprachlich formal anverwandelt, äußert sich Krause über den Kreis, d.h. den Ursprung der Cycloide oder Radlinie als Lebenskurve. *„Ein Sinnbild des unendlichmal kreisenden Lebens jedes endlichen Einselbwesens in Wesen, auch des Menschen,“* heißt es in der *Lebenlehre* zungenbrecherisch an einer zu den Darlegungen über die Kurven als Lebens-Zeichen etwas widersprüchlichen Stelle, *„ist der Kreis, der in sich selbst geschlossen, in jedem Punkte beginnend, von jedem Punkt aus unendlichmal herumgeht, und in jedem Punkte unendlichmal in sich zurückkehrt, also bei seiner Unendlichkeit, doch auf bestimmte Weise in sich Eins, selbst und ganz ist, in dem sein Umfang endliche Länge hat, auch derselbe bei endlosem Werden im Raume derselbe, stets gleich vollendet ist und bleibt.“*²⁵ Nur der Eifer, den eigenen Standpunkt in möglichst vielen Varianten greifbar zu machen und auch dadurch die Universalität und Unerschöpflichkeit des Unendlichen als eines philosophischen Lebensthemas zu erfüllen, macht Ungereimtheiten wie die nur wenige Buchseiten voneinander entfernten Beschreibungen des unendlichen Lebens als Kreis und als Kurve erklärlich. Doppeldeutigkeiten, die zugleich auf ein Hauptanliegen verweisen, dass solche Einzelheiten aufhebt und als Elemente ein und derselben Sache betrachten lässt.

Ohne Beachtung einer Fußnote, die den Erläuterungen über die Cycloide angefügt ist, würde diese Motivation der ausschweifenden Eintönigkeit Krauses gewiss weniger grell ins Auge stechen. Leicht fällt die Vorstellung, dass sich mit dieser buchstäblich untergeordneten Bemerkung die Erinnerung an einen ungeduldigen und vom Aufzeichnungsfleiß Krauses

²³ Krause 1843, S.127.

²⁴ Hegel 1981, S.284. – Der von Hegel für diese „*Possierlichkeit*“ belächelte Karl Albrecht von Haller ging in seinem Hauptwerk zur *„Restauration der Staats-Wissenschaft“* (1817-1834) ebenso wie Krause von einem allgemeinen Grundsatz aus, der dann ebenso wortreich für Gott und Welt universalisiert wurde.

²⁵ Krause 1843, S.118.

registrierten Zwischenruf während der Vorlesungen zur *Lebenlehre* erhalten hat. Jedenfalls handelt es sich mit diesen Sätzen um die einzige Passage, in der ein Denken in Gegensätzen gewagt und das ganz Andere des Lebens ausgesprochen wird. In den sehr unterschiedlichen und aufwendigen Diagrammen und ihren Beschriftungen kommt der Gegenstand und sein Name überhaupt nicht vor und fast scheint es, als würde die gesamte *Lebenlehre* in Text und Bild der Versuch sein, das Lebensende ästhetisch und logisch auszuräumen. „*Diese Verschließung des Lebenskreises in Ansehung desjenigen Lebenlaufes, dess Ende der Tod ist,*“ lautet es hier und auf den gesamten knapp 600 sehr eng bedruckten Buchseiten ein einziges Mal näher über den Tod, „*schließt dennoch nicht aus, dass dem lebenden Wesen, indem es diesen Tod, dieses Sterben erlebt, zu gleicher Zeit andere Kreise des Lebens auch nach aussen hin eröffnet werden, und zwar umfassendere, deren Vergangenheit und Zukunft eine größere und längerzeitige ist, als die des soeben im Tode beschlossenen Lebenslaufes.*“²⁶

Abweichungen und Ungenauigkeiten in den Zeichnungen der sich so präzise arithmetisch gerierenden *Lebenlehre* begründen sich vor allem aus dieser Bestreitung und Umdeutung des Todes. Mehr noch als die Gestalt des Textes sind die Graphiken der Versuch, dem hier intendierten Leben als eines endlosen Fließens und harmonischen Werdens über die philosophische Argumentation hinaus auch eine eigene Gestalt zu geben. Dieser Gestalt wegen sind die geometrischen Grundlagen zur Konstruktion von Cycloiden mit jener „*phantastischen, reelen Zwecken weniger geeigneten Weichheit*“ behandelt worden, die Krause sogar physiognomisch attestiert worden war.²⁷ Jegliche Härte, jede Knickung widerspricht dieser Lebensphilosophie, die als Metaphysik auch Mathematik zu sein beansprucht und dennoch oder deshalb ihre ganz eigene Geometrie produziert. Dass die einfache Cycloide, d.h. das Abrollen des Kreises auf einer Geraden, arkadenartige „*endliche Bogengänge*“ erzeugt und daher immer auch eine Folge von Brechungen ist, wird von Krause beschrieben und gezeigt, aber nur als Ausgangspunkt zur Begründung des „*Schematismus*“, der „*passenderer*“ sei.²⁸ In der Schlingenlinie, die alle Nullpunkte einer Cycloide eliminiert, werden aus den „toten“ Stellen des Endes und Anfangs von Bögen Überschneidungen sich bruchlos fortschreibender Schlaufen. Berechenbar und konstruierbar wäre diese Linie allerdings nur dann, wenn der Kreis nicht auf einer Geraden abrollt, sondern diese Gerade zur Achse hat. Weil es mit den unendlich gewundenen Schlaufen und Schlingen aber primär um

²⁶ Krause 1843, S.127f.

²⁷ Carus 1865, S.11.

²⁸ Krause 1843, S.233 u. 234.

Schemata ging, in denen sich die „Überwindung“ des Todes der Gestalt nach erfüllt, waren mathematische Unstimmigkeiten zu vernachlässigen,

Vor allem die in der *Lebenlehre* als Schlussbild gezeigte endlose Folge größer und steiler werdender Schlingen als Zeichen der Aufhebung endlicher „*Eigenlebenzeitkreise*“ im unendlichen kosmischen „*Wesengliedbau*“²⁹ belegen, dass in der Mathematisierung dieser Ideen nicht nach einer Möglichkeit zu ihrer kritischen Überprüfung gesucht wurde. Ohnehin werden die Figuren nur durch die typische Phantasiesprache Krauses und nicht durch algebraische Gleichungen erläutert, die Logik der *Lebenlehre* von der geometrischen Konstruierbarkeit der Schemata erst recht nicht abhängig gemacht. Die Argumentation geht eher vom „*fertigen sinnlichen Bild der Kurve*“ aus, als ihre Bewegung durch eine „*exakte Maaßbestimmung*“ zu verifizieren. Damit hinter die analytische Geometrie Descartes' und ihre Maßgabe zurückgehend, „*dass man nicht dem, was man in der Figur sieht, nachspüre und gleichsam davon ihre Eigenschaften ablerne, sondern diese durch das ursprüngliche Gesetz der Konstruktion selbst hervorbringe*“, ist Krauses Zeichnen und seine Zeichendeutung als vormoderne synthetische Geometrie zu begreifen. Sie dient nicht der Gegenprobe, sondern der „*Konstruktion von Problemen*“, in ihr kann auf die Anschauung und die graphische Ausführung der Schemata nicht verzichtet werden.³⁰ Auf die Fülle der Diagramme Krauses und auch die Frage nach dem Mehrwert der Zeichnungen für die Argumentation der *Lebenlehre* gibt diese Differenz von bildfreier analytischer und bildbedingter synthetischer Geometrie eine weitere Antwort.

Wenn Krauses zentrales Problem in der gedehnten Schlingenlinie Gestalt gewinnt, dann zeigen die Begründungen dieses Schemas besonders prägnant, in welchem Maße die Geometrie der *Lebenlehre* den „*Charakter des Sinnlichen und Empirischen*“ behält³¹ „*Denken wir uns, um diesen Schematismus noch sinnvoller einzurichten,*“ führt Krause von den gleichmäßigen Schlingen auf die Cycloide mit sich dehnenden Schlaufen kommend ohne Rücksicht auf deren Konstruierbarkeit aus, „*denken wir, dass der erzeugende Kreis der Cycloide selbst während des Rollens größer wird, oder denken wir ein Rad, welches seinen Lauf erweitert bis zu einem Maximum, zu einem größten des Durchmessers vermindert bis zu*

²⁹ Krause 1843, S.508.

³⁰ Cassirer 1902, S.11 u. 12.

³¹ Ebd., S.12.

*einem Minimum, und betrachten dann die Cycloide, so erhalten wir eine gesetzmäßig wachsende Cycloide, also eine Reihe aufsteigender und absteigender Linien.*³²

I.3. Unendlich im Einzelnen

Gegen den „Schematismus“ der Cycloide schrumpfen die Lippendiagramme Krauses zu einer von vielen Windungen dieser Schlingenlinie, auf der die *Lebenlehre* gründet und die im Schreibstil und der Bildpraxis des Bandes noch reproduziert wird. So wie sich das „unendlichmal kreisende Leben“ dem Text auch seinem Rhythmus nach ästhetisch eingeschrieben hatte, wird der Charakter der Lebensphilosophie Krauses in den Abbildungen schon dadurch deutlich, dass sie bei aller Variabilität eine Einheit in der Vielfalt zeigen. Demnach wären die Konturen der Lippen trotz ihrer Hervorhebung als „Linien von sehr hoher Ordnung“ eine bloße Ableitung oder ein entferntes Abbild der Radlinie als dem Urbild des Lebens, wenn man sich zur Bewertung der Diagramme der *Lebenlehre* deren systemischen Anspruch zum Maßstab macht.

Selbst die organische Vorstellung von Kreisen, die beim Abrollen auf einer Geraden pulsieren und damit wachsende Cycloiden zeichnen, lässt sich in Krauses Diskussion der Lippenkonturen als Kurven abgewandelt wiederfinden und würde einer gesonderten Besprechung der diagrammatischen Lippen außerhalb dieses Kontextes widersprechen. Offenbar handelte es sich mit den Bildern bereits um Skizzen zu einer monographischen, die Grundlagen dieser Geometrie vertiefenden Untersuchung. Eine Anmerkung in der *Lebenlehre* verweist auf die Lippendarstellungen als „*Vorarbeiten zur Curvenlehre*“. Die pulsierende Lebendigkeit der Kreise als Ursache der Schlingenlinie wäre in der ungeschriebenen gebliebenen Kurvenlehre aufgegriffen worden, wenn diesen Anmerkungen zufolge an Lippen mit der „*Veränderung dieser schönen Gestalt beim Lächeln*“ weitere geometrische Schemata beobachtbar seien.³³

Nicht einmal für den in der *Lebenlehre* als einer „Lebenkunstwissenschaft“ virulenten Begriff der Kunst würden die Lippendiagramme ein von der alles umfassenden Cycloide unabhängiges und die Einzelbetrachtung dadurch rechtfertigendes Emblem ergeben. Was von Krause über Lippen als „überaus schöne Symmetrie in der Natur“ oder die „ausgezeichnete Schönheit dieser Symmetrie“ wiederholt formuliert wird, lässt in diesen Diagrammen den

³² Krause 1843, S.236.

³³ Krause 1843, S.427 (u. Vorige).

Schlüssel zu einer gesondert zu behandelnden Kunsttheorie vermuten.³⁴ Erinnerungen an künstlerische Proportionslehren, in denen nach dem Ideal der klassischen Harmonie der Körperbau des Menschen kanonisiert wurde und die als „*Reduktion der menschlichen Physis auf meß- und berechenbare Formate*“ in den Lippendiagrammen Krauses einen sehr abseitigen Ausläufer hätten, verfehlen jedoch das nur Synthetische dieser Darstellungen.³⁵ So wenig Krauses Bilder aus rechnerisch nachvollziehbaren Grundsätzen folgen, so wenig sollen sie eine Grundlage zur nachbildenden Gestaltung oder eine Anleitung zum nachempfindenden Genuss von Kunstwerken sein. Wenn irgendwo, dann erweist sich in diesem Punkt die gedankliche Offenheit des Philosophen, für den sich Kunst nicht in der Aura von Ereignissen oder Objekten und deren Vorbildlichkeit, sondern „*in dem freien Bilden des Lebens*“ erfüllt. Vollzieht sich diese Bildung nach den Ideen des Guten und Schönen, so Krause in dem Zusammenhang weiter, sei der Mensch wie Gott, um „*auf gottähnliche Weise mitzuwirken in dem ewigen, stetwerdenden Gedicht dieses unendlichen Künstlers*“.³⁶

Den Einzelnen im unendlichen Sein durch Tätig-Sein aufhebend und damit auch die Individualität des „Lebenskünstlers“ geflissentlich vom „*Lebenkünstler*“ unterscheidend, umfasste der Panentheismus Krauses das Schöne immer schon als Gestalt des Guten und Gesetzlichen und auch von dem Schematismus dieser Metaphysik, der Schlingenlinie, war es längst erfasst. „*Die Entfaltung des Lebens der Einzelwesen wie der Seliwesen im räumlichen Weltall,*“ heißt es in der zwischen Poesie und Philosophie schwingenden Diktion Krauses, „*bildet Lebenlinien, Lebenflächen und Lebenendräume von bestimmten Gestalten durch den Gliedbau der Gestirne hindurch. Der Gang jeden Thieres, sogar des kleinsten Kerfes, der Milbe, des Kleinthieres (Infusorium) bildet eine alleineigene, bestimmte Krummlinie; so der Gang jedes vernünftigen endlichen Wesens durch den Sterngliedbau indem es von Vollzeit zu Vollzeit kreisend sein Wesenleben vollführt.*“ Lippenkonturen waren als Entsprechungen des endlichen Leibes zum Unendlichen des Geistes anzusehen, auch die Anatomie des Nervensystems erwies sich als Verkörperung der Cycloide. „*So bilden die vollwesentlich reiflebendigen Menschheiten Gruppen im Saale der Sterne in raumlich schöner Vertheilung,*“ deutet Krause in einem Nachwort zur *Lebenlehre* die Symmetrie des Kosmos und des menschlichen Inneren, „*ähnlich den Ganglien im Menschenleibe. Dies ist der höchste Theil*

³⁴ Ebd., S.266 u. 427.

³⁵ Hinz 2011, S.359.

³⁶ Krause 1843, S.3.

*der ausübenden Geometrie Wesens selbst, Geistwesen, Leibwesen und Menschheitswesen im Vereine des Lebens.*³⁷

Einzig und allein in den Lippen-Diagrammen jedoch war diese Einheit auch für die Gegensätzlichkeit der in der *Lebenlehre* erprobten Bildformen herzustellen. Das von Krause ausdrücklich getrennt behandelte Emblematische und Schematische verbindet sich in dieser und nur in dieser Darstellung. Als würde sich das Ikonische dem Absoluten entziehen, das Sinnliche als das ebenso Zufällige wie Konkrete im Systemischen niemals restlos aufgehen und sich das Abstrakte durch seine Bildwerdung dem Konkreten vergleichbar machen, so bestehen die Lippendiagramme neben den Schlingenlinien und übertreffen diese sogar in ihrer Synthese. Wie „*alle geometrischen Gegenstände ... nichtsinnlich*“, sollte die Cycloide als reines „*Lehrbild*“ und Schema der „*ewigen Wahrheit*“ das ganz Andere des Ausdrucks sein.³⁸ Umso wortreicher wurden sie erläutert. Im Gegensatz zu diesem Gebilde einer Gesetzlichkeit sind Embleme wie die in sich gerollte und verbissene Schlange oder die Adaptionen des Herz-Jesu-Zeichens nicht nur nicht geometrisch erzeugt, in Krauses Bildtafel ist hier auch auf Skalierungen und Beschriftungen verzichtet worden. Die Umrisse dieser Symbole ließen Bezüge zu Kurven und anderen geometrischen Konstruktionen nicht zu oder wurden nicht primär als Kreise interpretiert. So sehr hatte Krause diese Ikonographien auf ihren Ausdruck hin abgestellt und für sich selbst sprechen lassen, dass nicht nur Maßzahlen oder Buchstaben in der Tafel, sondern im Text sogar nähere Beschreibungen dieser Bilder fehlen.³⁹ In den Lippenzeichnungen hingegen ergänzte sich das Emblematische mit dem Schematischen, verband sich ihrer kurvigen Konturen wegen „*bildliche*“ Geometrie mit nur „*sinnbildlicher*“ Symbolik, ist eine nicht-geometrische Abbildung mit Bemaßungen versehen und mit ähnlicher Ausführlichkeit erläutert worden wie die Cycloide.⁴⁰

I.4. Konkrete Fülle

Ob Ernst Cassirer die Bildtafeln Karl Christian Friedrich Krauses studiert hat, ist mit Blick auf die Vieldeutigkeit der Lippen-Schemata in der *Lebenlehre* keine Nebensächlichkeit. Cassirers intensive Auseinandersetzung mit der Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts und der

³⁷ Ebd., S.237f. (u. Vorige).

³⁸ Ebd., S.11.

³⁹ Ebd., S.131. – Z.B. die Passage zu den eigenwilligen Ouroboros-Darstellungen setzt die sehr komplexe Ikonographie nicht auseinander, sondern wetteifert nur sprachlich mit der „Ehre und Glorie des Lebens“, die hier veranschaulicht werden soll.

⁴⁰ Ebd., S.127.

Goethe-Zeit macht diese Berührung nicht ganz unwahrscheinlich.⁴¹ Der Cassirer in seiner *Philosophie der symbolischen Formen* besonders anziehenden Überlegung Goethes, dass „*die Anschauenden sich schon produktiv verhalten*“ und „*auch alles ‚sinnliche‘ Sehen immer schon ein ‚Sehen mit Geistes Augen‘*“ sei, sekundieren Krauses schematisierte Lippen.⁴² Jedem aus dem eigenen Spiegelbild vertraut, konnte der Anblick durch „*selbstinnige*“ Beobachtung schon das Gesetz des Lebens offenbaren.⁴³ Dass es Krause bei einer idealtypisch reduzierten Konturenzeichnung der Lippen nicht bewenden ließ, sondern Maßlinien und mathematische Beschriftungen hinzufügte, ist gegen das von Goethe mit „*charakteristischen Federstrichen*“ und den Augen allein betriebene Erfassen von Ideen eine Übersteigerung und hätte Cassirers philosophiegeschichtliches Interesse reizen können.⁴⁴

Doch nicht die umständlichen Lippendiagramme, sondern die schlichteste aller Abbildungen in Krauses *Lebenlehre*, eine einfache Wellenlinie (**Abb.5**), käme auch als Anregung für das prominente Kapitel über „*Symbolische Prägnanz*“ in der *Philosophie der symbolischen Formen* in Frage. Was Cassirer hier über das „*Auf und Ab der Linien im Raume*“ formuliert, die „*eine innere Bewegtheit, ein dynamisches Anschwellen und Abschwollen, ein seelisches Sein und seelisches Leben*“ in sich fassen, erschreckt fast durch seine Nähe zu den ähnlich lautenden und bildtheoretisch weit weniger substantiellen Erörterungen Krauses über die Schlingenlinie des Lebens. Doch dass sich für Cassirer in einem „*einfachen Linienzug*“ wie der Wellenlinie sogar ein „*physiognomischer ‚Charakter‘*“ ausspricht, würde für Krause höchstens mit Emblemen wie den Lippendarstellungen, aber keineswegs mit den „*nicht-sinnlichen*“ geometrischen Schemata zu verbinden sein. Cassirer hingegen vermochte in der Wellenlinie eine „*geometrische Bedeutung*“ zu sehen, die einen „*Ausdruckssinn*“ nicht ausschließt. Ein und dieselbe Linie konnte demzufolge „*sehr verschiedene Funktionen und kraft ihrer sehr verschiedene Sinnwelten*“ vorstellig machen.⁴⁵ Wenn Krause zur Veranschaulichung der Einheit von Gott und Welt in der *Lebenlehre* gesonderte Bilderfindungen erzeugte, würde auch diese theologische Sinnschicht der einfachen Wellenlinie zu unterlegen sein, wenn sie mit den Augen Cassirers betrachtet wird. „*Und wieder in einem völlig anderen Gesichtskreis stehen wir,*“ lautet es über die symbolische Prägnanz der Wellenlinie in der *Philosophie der symbolischen Formen* weiter, „*wenn wir den*

⁴¹ Vgl. Cassirer 1941.

⁴² Cassirer 2010, S.150.

⁴³ Krause 1843, S.118.

⁴⁴ Goethe 1987, S.437.

⁴⁵ Cassirer 2010, S.228+229 (u.Vorige).

*Linienzug als mythisches Wahrzeichen oder wenn wir ihn etwa als ästhetisches Ornament nehmen.*⁴⁶ Der Blick auch auf lebenswissenschaftliche Diagramme wie die Amplitude des Herzschlages oder des Blutkreislaufs wird bei Cassirer nicht explizit vorgetragen, er deutet sich aber in der Metaphorik seiner Sprache an, wenn die Komplexität eines Bildes als „*Pulsschlag des Bewusstseins*“ umschrieben wird, das „*in einem Schlag tausend Verbindungen schlägt*.“⁴⁷

Dieses Bezugs zu den Analysen einer Wellenlinie in Cassirers Hauptwerk wegen sind Krauses Lippen-Schemata mehr als nur Sinnbilder im Rahmen des philosophischen Systems der *Lebenlehre*, sondern darüber hinausweisende, bedeutsame wissenschaftsgeschichtliche Markierungen. Sie sind Embleme einer Vorgeschichte der philosophischen Theorie und Praxis der Form. Deren Unkenntnis und der Versuch, in Unkenntnis der Symbolik von Formen mittels Bildern Komplexes auszusagen, wird in Krauses Bildpraxis eklatant. Die symmetrischen Kurven von Lippen wären als „*symbolische Geometrie*“ schon evident genug gewesen, stattdessen stattete Krause seine Bilderfindungen zusätzlich mit mathematischen Skalierungen aus, um die Symmetrie der Konturen zu unterstreichen.⁴⁸ Dieser Überschuss, dieses Zuviel, diese widersprüchliche Überlagerung visueller Argumentationen in einem einzigen Bild sind Indizien einer Konkretisierung, die visuell arbeitet, aber Bilder lediglich als Zeichen versteht.

Das Inhalte schon durch Formen konkret werden, blieb Krause verborgen oder die Überdeterminiertheit seiner Lippen-Schemata wäre unterblieben. Als Umgang mit einer beobachtbaren Erscheinung sind Krauses überflüssige Mathematisierungen ein verallgemeinerbares Indiz für die Unsicherheit darüber, in einem Bild schon das Adäquate der von einer Beobachtung ausgelösten Intention herausgebracht zu haben. Eine Unsicherheit, mit der sich jedes bloß semiotische Verständnis von Bildern als Abbildern und die unreflektierte Instrumentalisierung des Bildes rächt. Wenn sich die Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts als Abkehr von der spekulativen Naturphilosophie hin zu den messenden und zählenden Beobachtungswissenschaften vollzogen hat, dann verbinden sich in diesem Punkt der Instrumentalisierung von Bildern die Extreme, stehen Krauses deduktive Diagramme und die „*induktorische Art der Darstellung*“ von experimentell entstandenen Lebenskurven in

⁴⁶ Ebd., S.229.

⁴⁷ Ebd., S.232.

⁴⁸ Mahnke 1937, S.16. – Mahnke diskutiert etliche Beispiele für die geometrische Symbolik in der deutschen Romantik, z.B. bei Novalis oder Franz von Baader, lässt Krause aber unerwähnt.

einer Phalanx.⁴⁹ In dem einen wie in dem anderen Fall ist nach der Form als Wissen und ihrem Anteil an der Entstehung und Konkretisierung von Wissen zu fragen, dabei über die vergleichende Phänomenologie eines Stils, „*der sich überindividuell erkennbar in den gestalteten Gebilden zeigt*“, aber hinauszugehen.⁵⁰ Das Verbindende dieser Recherchen läge nicht in einer Stilgeschichte, sondern einer Ideengeschichte der Form.

Wenn Formen an der Generierung von Wissen einen Anteil haben, dann kann ihre Eigenleistung auch als genuiner Anteil an der Differenzierung jener Ideen gelten, die gleichermaßen in Texten oder Handlungen fortgeschrieben werden. Die Idee des Konkreten, z.B. für Krause in einer Aufhebung des Einzelnen im Allgemeinen liegend und durch Kurven angeregt, wird von Bildern nicht repräsentiert, sondern variiert. Durch Beobachtungen und „*neu zuströmendes ‚Material‘*“ veränderte, Beobachtungen aber auch verändernde Formen und Stile sind demnach Gegenstände einer Ideengeschichte des Konkreten, in der sich die Bild- und Begriffsforschung wechselseitig ergänzen.⁵¹ Mit Ernst Cassirer ist diese noch fehlende Bild- und Ideengeschichte des Konkreten als eine vertiefte Geschichte der Beobachtung zu begreifen. „*Die ‚symbolische Prägnanz‘ ... entzieht ihr (der Erscheinung; J.P.) nichts von ihrer konkreten Fülle,*“ lautet Cassirers letzte Zeile darüber, „*– aber sie bildet zugleich die Gewähr dafür, dass diese Fülle nicht einfach verströmt, sondern sich zu einer festen, in sich geschlossenen Form rundet.*“⁵²

I.5. Zerstörende Bilder

Warum Karl Christian Friedrich Krause Diagramme für kommentarbedürftig hielt, Embleme aber unkommentiert für sich selbst sprechen ließ, wäre eine weitere Frage nach dessen uneingestandener oder unerkannter Semiotik. Dass man in der *Lebenlehre* bildgeschichtliche Vergleiche der hier präsentierten Bilderfindungen mit verwandten visuellen Schöpfungen von anderer Hand oder auch nur mit ebenfalls auf der Geometrie gründenden Metaphysiken umsonst sucht, mag stattdessen eher den besonderen Stolz Krauses auf die Originalität seiner Entwürfe anzeigen. Die in jeder Zeile Krauses spürbare Nähe zu einem platonischen Welt-

⁴⁹ Schmidgen 2009, S.184.

⁵⁰ Bredekamp 2008, S.37.

⁵¹ Cassirer 2010, S.469. - „*Wir müssen – nicht nach einem voraus bestimmten Plane, sondern wie es die an sich planlose, die zufällige ‚Beobachtung‘ mit sich bringt – von einem Punkt dieses Daseins zum andern schreiten: zufrieden damit, wenn wir am Ende des Weges alle diese Punkte durch eine Linie verbinden können, deren Form sich allgemein beschreiben und ausdrücken lässt. Und wir müssen jeden Augenblick gewärtig sein, diese Form durch eine andere zu ersetzen, sobald neu zuströmendes ‚Material‘ es fordert, sobald die ‚Data‘, auf die unsere intellektuelle Synthesis sich stützt, sich verändern. Gegenüber dieser Art der empirischen Gebundenheit scheint somit der theoretische Gedanke als solcher zunächst machtlos zu sein.*“

⁵² Ebd., S.233.

und Menschenverständnis äußert sich konkret nur in Verweisen auf jene Dialoge, in denen Platon von der Unsterblichkeit der Seele handelt.⁵³ Der *Timaios*, der zentrale Text über die platonische Sicht auf die Geometrie als Maß der Natur, blieb unerwähnt. Wie Eifersucht und Furcht vor der Zerstörung einer Illusion der Einzigartigkeit erscheint, dass Krause sogar William Hogarth' 1753 erschienene *Analysis of Beauty* übersehen hat, in der die Wellenlinie „*mathematisch als das Mittel zwischen Formextremen*“ begriffen wurde und die ihre Wirkung auf Künstler und Gelehrte um 1800 nicht verfehlte.⁵⁴

Mit Zeichnungen mag sich auch in diesem Sinne immer wieder eine „*epochale Subjektivität*“ verbinden, die zu einer Psychologie der Forschung gehört, weil nur in diesem Medium sich das konkrete Einzelne mit dem abstrakten Allgemeinen in eine unmittelbare Wechselwirkung begibt.⁵⁵ Und das selbst in Anbetracht künstlerischer Defizite, die Charles Darwin (1809-1882) rückhaltlos eingestand oder die den Notizen von Ernst Mach (1838-1916) sofort anzusehen sind. Diese und eine ganze Reihe weiterer namhafter Forscher waren dadurch nicht davon abzuhalten, ihre persönlichsten und zugleich kompliziertesten Vorstellungen zeichnerisch zu erkunden. Ästhetische Dürftigkeit, fehlende Routine und mangelnde Professionalität sind in dem Fall sogar zusätzliche Gründe, diese zumeist im Verborgenen liegenden Archivalien bild- und ideengeschichtlich nicht außer acht zu lassen. Kein Dokument ist weniger illustrativ und stärker aus sich selbst heraus zu begreifen als diese Graphiken und „*naiven Züge der großen Forscher*“.⁵⁶ „*Da sich die Motorik des Denkens in der Bewegung der zeichnenden Hand in der Regel früher und unmittelbarer zeigt als in der Sprache, gerät oftmals das scheinbar geringste Detail zum Wesensmerkmal.*“⁵⁷

Nicht zuletzt aus dieser Sicht sind Krisenszenarien als Begründung der Zeichnungsforschung gegenstandslos. Sie lassen das ahistorische Potential der Linie und die eigenmächtige Geschichte der Produktivität und Dynamik von Formen, die das Wissen nicht nur begleiten, sondern auch lenken, unberücksichtigt. Dokumentiert wurde die Kontinuität und Gegenwärtigkeit dieser Bildermacht noch durch die Bilderfeindlichkeit in der *Poetik des Raumes* von Gaston Bachelard. Dessen Angriffe gegen das Bildliche als einer phantasietötenden Fixation des Denkens belegen als Befürchtungen auch die „*Gewissheit*“

⁵³ Krause 1843, S.238f.

⁵⁴ Busch 1984, S.187.

⁵⁵ Bredekamp 2007, S.342.

⁵⁶ Mach 1908, S.VII.

⁵⁷ Bredekamp 2005, S.11.

einer ungebrochenen Lebendigkeit.⁵⁸ „*Die Bilder löschen die Welt aus,*“ heißt es bei Bachelard im Schrecken vor den scheinbar unhintergehbaren und untoten „Überzeichnungen“ der Geometrie.⁵⁹ Wenn sich eines der Maßstäbe setzenden jüngeren Kompendien zur Geschichte der Zeichnung die „*Krise ... der Linie*“ in der Moderne zur Grundlage machte, dann ohne die modernekritische Konsequenz Bachelards, der in der Linie eine unüberwundene – wenn auch bedrohliche – Energie erblickte.⁶⁰

⁵⁸ Sandkühler 2012, S.222.

⁵⁹ Bachelard 1975, S.230.

⁶⁰ Busch/ Jehle/ Meister 2007, S.7.

II. Nach Hegel

II.1. Wahrheit im Augenblick. Friedrich Sellow, Brasilien und das Aufzeichnen

II.1.1. Momentane Effekte

Mit der Spontaneität, die das kleinformative und jederzeit verfügbare Notizbuch der Hand des Beobachters erlaubt, hielt der preußische Forschungsreisende Friedrich Sellow (1789-1831) während seiner Erkundungen des brasilianischen Festlandes einen Blick durch das Fernrohr fest (**Abb.6**). Die Aufzeichnung entstammt dessen späteren, nicht mehr durchgängig mit Tagesdatum oder Jahresangabe versehenen Heften, sodass die Datierung der Graphik nur grob durch die Zählung der knapp siebzig erhaltenen Broschüren oder durch Vergleiche mit der formalen Entwicklung dieser ab 1814 von Sellow in Südamerika gesammelten Eintragungen erzielt werden kann. Bei dieser Durchsicht des Gesamtbestandes der Notizbücher Sellows überrascht die aus den späten 1820er Jahren stammende Zeichnung eines Teleskopbildes im Tagebuch Nr. 56 vor allem dadurch, ein vollkommener Einzelfall zu sein und wie eine sporadische Idee ohne Bezug zu den übrigen Notizen und ohne noch einmal wiederholt zu werden ganz für sich zu stehen.

Es ist im Fall dieser Zeichnung keine erregte Flüchtigkeit, die auf die Plötzlichkeit einer Anregung und den besonderen Moment einer ungewöhnlichen Beobachtung schließen lässt. Die Darstellung ist stattdessen vergleichsweise kleinteilig und mindestens ebenso sehr wie auf die Details des naturkundlichen Motivs hat sich der Esprit des Zeichners auf die Herrichtung des Beobachtungsgegenstandes verlegt. Die buchstäblich „herausragende“ Entdeckung eines einzeln stehenden Felsenmonuments hat zusammen mit dem analytischen Eifer auch gestalterischen Ehrgeiz ausgelöst. Wie ein Medaillon ist der kreisrunde Bildausschnitt auf eine gesamte, ins Querformat gedrehte Seite des Skizzenbuches platziert und dabei als Abbildung so wichtig genommen worden, dass weitere, den Eindruck trübende Eintragungen von vornherein ausgeschlossen wurden. Schraffuren links und rechts des kreisrunden Bildausschnittes deuten das tiefe Schwarz rings um die Linse des Teleskops an und verhindern zugleich die für Skizzenbücher durchaus übliche platzsparende Nutzung durch zusätzliche, mit dem Hauptmotiv mehr oder weniger zusammenhängende Notizen auf diesem Blatt. Auch in der Ausschließlichkeit, mit der die Skizzenbuchseite für ein einziges Motiv und seine Gestaltung reserviert wurde, liegt ein Indiz für die Besonderheit eines Augenblicks oder einer graphischen Inspiration.

Durchaus fraglich ist, ob die Umständlichkeit der Aufzeichnung des „*Pedra do Picú vom Aro do Paro Alto aus angesehen*“, so die Beischrift zu der Graphik, aus der wissenschaftlichen Kapazität und Neuheit dieser Beobachtung resultierte.¹ Wie eine Inszenierung wirkt das Teleskopbild, dessen Umrahmung für die nähere erdkundliche Bestimmung des anvisierten Felsmassivs eigentlich völlig bedeutungslos ist. Wenn es sich mit diesem namentlich so genau zu benennenden Blickpunkt weniger um eine Entdeckung als um eine Sehenswürdigkeit handelte, kann der gestalterische Aufwand dieses Bildausschnittes seiner Originalität wegen auch leicht um seiner selbst willen betrieben worden sein. Ästhetische Parallelen zu wissenschaftlichen Landschaftsbildern in zeitgleich mit Sellow's brasilianischen Skizzen in Europa erschienenen geologischen Publikationen, z.B. in Leopold von Buch's *Physikalischer Beschreibung der Canarischen Inseln* von 1825 lehren zudem, dass der Effekt dieser so unkonventionell wirkenden Notiz des Blicks durch ein Fernrohr mit bildkünstlerischen Eingriffen schulgerecht aufgewertet worden war. Vermutlich ist das von unten in den kreisrunden Bildausschnitt hineinragende Detail einer breiten Baumkrone eine Hinzufügung in Anlehnung an klassische Vedutenzeichnungen mit dem Ziel, durch dunkle Partien im Vordergrund der Darstellung insgesamt mehr Tiefe und Räumlichkeit zu verleihen.

Den Effekt, den die Bildscheibe macht, beeinträchtigt nur eine Anzahl paralleler Bleistiftlinien am unteren Seitenrand. Als wären diese Zeilen Spalten für Bildunterschriften, sind Messdaten und Ortsangaben hier eingetragen worden. Doch ein unmittelbarer Bezug zu der Zeichnung besteht nicht, denn die Linienzüge befanden sich offenbar schon auf dem Skizzenbuchblatt, bevor Sellow's Blick auf das Gesteinsmassiv fiel. So erklärt sich, dass der Bildausschnitt den Spalten ausweicht und geringfügig nach oben verschoben werden musste, damit die schmalen Striche nicht durch die Zeichnung laufen und sie die Illusion des Teleskopbildes nicht stören.

II.1.2. Wissensbildungsprozesse

Nahführungen auf Einzelheiten der Bild- und Schriftpraxis von Friedrich Sellow dienen im Fall der noch kaum erschlossenen Biographie dieses Forschungsreisenden mehr oder Anderem als nur der genaueren Überprüfung von „*Forschungsprozessen*“.² Selbst scheinbar

¹ Die komplette Bildunterschrift lautet: „*Pedra do Picú vom Aro do Paro Alto aus angesehen durch den [sic!] Teleskop 127 Grad [Buchstabe nicht entziffert] v[on] hier. 4 ½ L[egoa] v[on] hier noch andre 5 L[egoa]*“. Für freundliche Unterstützung danke ich Carsten Eckert, Sabine Hackethal und Ulrich Moritz vom Projekt „Transkription der Reisetagebücher Friedrich Sellow's“ an der Historischen Arbeitsstelle des Museums für Naturkunde Berlin.

² Holmes/ Renn/ Rheinberger 2003, S.XI.

belanglose, im Verlauf von Experimenten oder Expeditionen entstehende Kritzeleien haben wissenschaftsgeschichtlich eine so große Bedeutung, weil diese sehr persönlichen Aufzeichnungen einen „*Einblick in konkrete Wissensbildungsprozesse*“ erlauben.³

Nachträgliche Beschreibungen der Genesis von Entdeckungen oder gar deren Kanonisierung durch die Wissenschaftsgeschichte sind nicht selten von aufwendigen, die ursprünglichen Abläufe mehr oder weniger absichtsvoll verschleiernenden „Inszenierungen“ begleitet, so dass sich die unmittelbaren „*Forschungsaufzeichnungen als unschätzbare Mittel erweisen, um zu einem befriedigenderen Bild der historischen Ereignisse und ihrer Verknüpfungen zu gelangen*“.⁴

Nicht weniger politisch als der ideologiekritische Anspruch einer „*Epistemologie des Konkreten*“ ist deren Anliegen, überhaupt den Anteil von Schreib- und Zeichenakten an der Entstehung von Wissen greifbar zu machen. Wie politisiert die Debatte um diese Deutung „*konkreter Zeichenpraktiken*“ ist, zeigen energische und mit großem philosophischem Aufwand vorgetragene Argumente für eine Kontextualisierung gerade der scheinbar unmittelbaren, ungebundenen und subjektiven „*Freiheit der Handzeichnung*“.⁵ Als „*Kulturtechnik*“ betrachtet und von daher eher in eine Archäologie der „*Disziplinierung, Diskursivierung und Codierung*“ des Körpers gehörig, enthüllt das Zeichnen die „*hohle Rede vom ‚künstlerischen Schöpfertum‘*“ und schärft den Blick dafür, wie weit die Prägungen von „*historischen Aprioris*“ wirklich reichen.⁶ In Opposition zu dieser strikten diskursanalytischen Historisierung, aber auch im Gegensatz zu jedem vordergründigen Geniekult stehen ikonologische wissenschaftsgeschichtliche Bildforschungen. Der Spagat gelingt durch ein Verständnis für die Zeichnung als einem Moment des Vollzuges, in dem bei aller Bedingtheit des Zeichnens durch Materialien und Strategien diese Abhängigkeiten als Zwänge doch auch aufgehoben werden können. „*Das Bild ist nicht Derivat oder Illustration, sondern aktiver Träger des Denkprozesses*.“⁷ Auf die politischen Konnotationen des anarchischen Eigensinns dieses Bild-Aktes und seiner Möglichkeit, zu „*verführen*“, hatte bereits Henri Lefebvre in seiner oft übersehenen Bild-Theorie der Momente verwiesen.⁸

³ Rheinberger 2006, S.350.

⁴ Ebd., S.75.

⁵ Siegert 2009, S.22 + 23.

⁶ Ebd., dass.

⁷ Bredekamp 2005, S.24.

⁸ Lefebvre 1975, S.122. – „*Das Bild ist ein Akt. Als Akt impliziert es die Absicht oder den Willen, etwas zu bewirken: beizutragen zur Verwirklichung des Möglichen oder zur Vorstellung des Unmöglichen, ein Wahlprojekt vorzubereiten, ein anderes menschliches Wesen zu verführen und zu rühren.*“

„*Mikrohistorische Rekonstruktionen*“ dieser schrift- und bildgelenkten Erkenntnisse entfalten ihre immer auch politische Wirkung vor allem als Korrektiv gegen Verwerfungen durch populär gewordenes Wissen.⁹ Als Ausgleich gegen diese von einem eklatanten „*Wegfall der Einzelheiten*“ begleiteten und durch solche Vereinfachungen zum Weltanschaulichen tendierenden populärwissenschaftlichen Darstellungen findet die epistemologische Spurensuche in Revisionen sehr einflussreicher und prominenter wissenschaftlicher Lebensleistungen ihren besonders dankbaren Gegenstand.¹⁰ Je wirksamer das „*esoterische Wissen*“ von Eliten zu einem breiten Kreisen geläufigen „*exoterischen Wissen*“ transformiert ist, umso größere Durchschlagskraft erzielen Dekonstruktionen etablierter „*Wissensbilder*“.¹¹ Diese „*Bildung von Tradition*“ beginnt bereits mit den Zusammenfassungen und Verschriftlichungen von Theorien und Resultaten eines Forschers selbst.¹² Je größer dabei die Bemühungen des Autors um Klarheit und Evidenz, je einschlägiger und pointierter seine Positionierungen in eigener Sache sind, umso rasanter vollzieht sich auch die „*Karriere*“ der Pointen dieses Autors zu Schlagworten oder Schlagbildern bis hin zu ihrer Verzerrung als Karikatur.¹³ Auf Einzelheiten bedachte Fokussierungen von Forschungsprozessen vermögen für diese Dramatik der Entstehung und Wandlung von Wissen in besonderem Maße zu sensibilisieren und erfolgreiche, an der „*Nähe zur Populärkultur*“ allzu sehr interessierte Autoren damit fast vor sich selbst zu schützen.¹⁴

II.1.3. Montevideo

Diese Konkretisierungen einer ideologiekritischen Wissenschaftsgeschichte müssen am Leben und am Werk von Friedrich Sellow zunächst abgleiten. In Anbetracht seiner ganz und gar unliterarischen Herkunft aus einer alteingesessenen, am preußischen Hof tätigen Potsdamer Gärtnerfamilie ist es kaum vorstellbar, dass Sellows Grundhaltung gegenüber Veröffentlichungen und Autorenschaft von Abneigungen der Romantik gegen „*Buchstaben ... Federn und Pressen*“ bewirkt worden sein könnte.¹⁵ Und doch scheint der schon früh erwachte Wunsch, „*’dereinst durch weite Reisen der Welt und der Wissenschaft nützlich zu werden*“ so intensiv gewesen zu sein wie die Verweigerung jeder direkten Anteilnahme an der wissenschaftlichen Öffentlichkeit. Das, was in einem der wenigen Zeugnisse über Sellow

⁹ Rheinberger 2006, S.350.

¹⁰ Fleck 1980, S.149.

¹¹ Ebd., S.150.

¹² Raulff, 1999, S.7.

¹³ Voss 2007, S.329.

¹⁴ Ebd., S.332.

¹⁵ Novalis 1965, S.488.

und seine „*Vorbereitung zu dem Beruf, den er sich erwählt hat*“ als besonders bemerkenswert hervorgehoben wird, sind auch vorrangig dessen asketische Übungen zur „*Abhärtung seines Körpers*“, nicht auffallendes intellektuelles Interesse.¹⁶ Ein „*Bewunderer*“ Alexander von Humboldts und diesem auf Empfehlung Carl Ludwig Willdenows 1810 zu Studienzwecken nach Paris folgend,¹⁷ ist Sellow in diesem Punkt einer fehlenden Bibliographie seinem großen, an der „*Wissenschaftsspopularisierung*“ maßgeblich beteiligten Förderer und Vorbild so gegensätzlich wie möglich.¹⁸

Dass es von Sellow außer seinen Notizbüchern und den wenigen Briefen und Exkursionsberichten an Museen und Ministerien in Berlin Publikationen in Form von Aufsätzen oder Monographien nicht gibt, mag pragmatische Gründe haben und mit der expliziten Rolle Sellows in dem von Alexander von Humboldt oder Georg Heinrich von Langsdorff intensiv gepflegten, internationalen naturwissenschaftlichen Forschungsnetzwerk zu begründen sein. Eher Lieferant als Korrespondent, weniger Nutznießer als Dienstleister, fungiert Sellow in diesem Netzwerk ab 1814 als wissenschaftlicher „*Diener vieler Herren*“.¹⁹ Auf zahlreichen Exkursionen und Reisen durch Brasilien wird er die folgenden siebzehn Jahre hindurch bis zu seinem Unfalltod 1831 zoologische, botanische, geologische und ethnographische Exponate an Abnehmer in London, Paris, Lissabon und Berlin senden. Dennoch oder gerade deshalb agiert Sellow weitgehend im Hintergrund und dessen buchstäbliche „Gesichtslosigkeit“ – es scheint „*kein einziges Bild*“ von seiner Person zu existieren und selbst in den Notizbüchern ist niemals ein Selbstbildnis versucht worden – korreliert mit dem Fehlen einer eigenen Autoren-Stimme.²⁰ Fraglich ist, ob sich in dieser so entschiedenen Anonymität nicht doch ein zu interpretierendes Pathos verbirgt, der Verzicht auf eine eigene wissenschaftliche Position auch Methode hat. So unsichtbar Sellow in der Bibliothek des 19. Jahrhunderts geblieben ist und so diskret sein Anteil an der Wissenschaftsgeschichte bei aller seiner Effektivität als Sammler war, so wenig kann sich die Untersuchung seiner Notizbücher als epistemologisches Korrektiv zu einer Erfolgs- oder Rezeptionsgeschichte Sellows legitimieren. Vielmehr bewahrt der Verzicht auf theoretische oder methodische Positionierungen, das Fehlen weiterführender Auswertungen, Verallgemeinerungen und vor- oder nachträglicher Begründungen diese vielseitigen

¹⁶ Hackethal 1995, S.216.

¹⁷ Ebd., S.225.

¹⁸ Daum 2010, S.16.

¹⁹ Zischler 2011, S.172.

²⁰ Ebd., S.174.

Aufzeichnungen vor einem „Überbau“ und macht sie so zum Extrem einer Bild – und Ideengeschichte des Konkreten.

Der „*rastlosen konkreten Verbildlichung und Verschriftlichung*“²¹ in Sellows Notizbüchern fehlt ein Zentrum, eine Summa oder Theorie, die jene Notizen als Teilstücke des Ganzen einer bestimmten Naturkunde ersichtlich machen würde und die ihrerseits in ihrer Genesis überprüfbar wäre durch Nahführungen auf die Einzelheiten dieser Notizen als Vorarbeiten oder Denkweg zu einer Gesamtsicht. Ob überhaupt Überlegungen zu einer solchen Summa bestanden, es Sellow tatsächlich nur aus zeitlichen oder ökonomischen Gründen versagt geblieben ist, „*selbständig seine Sammlungen auszuwerten*“ oder sich dessen Verständnis von Naturwissenschaft nicht bereits im Sammeln und Registrieren von Einzelheiten wiederfand, kann daher nur durch nähere Untersuchungen der Notizbücher und eine Schrift- und Bildanalyse beantwortet werden, die zugleich auch Ideenforschung ist.²² Welche Vorstellungen oder Begriffe Sellows Forschungen leiteten und ihn zu seinen langjährigen Aufenthalten in Südamerika motivierten, muss seinen täglichen Aufzeichnungen im Wortsinn „eingeschrieben“ sein, gerade weil es sich mit diesen Notizen um Mittel zum Zweck weiterführender Studien nicht handelt und die Theorie hier in der Praxis einer „*Wissenschaft vom Konkreten*“ zu liegen scheint.²³

In der mehr oder weniger großen „Reinheit“ des Stils oder in wiederkehrenden Schwerpunkten der Notizbücher Sellows findet eine solche Bild- und Ideengeschichte des Konkreten ihre Zugänge. Weil die Entstehung von Wissen auch durch die Art und Weise seiner Fixierung bedingt ist und diese Bilder daher genauso wie die Logiken der Forschung den „*Denkstil*“ ihrer Produzenten dokumentieren,²⁴ sind die Bildwelten der Wissenschaften immer auch als „*Weltbilder*“ im philosophischen Sinne anzusehen.²⁵ Anhand größerer zusammenhängender Aufzeichnungen wie Sellows Notizbüchern und der mehr oder weniger starken Kontinuität dieser Eintragungen ist nachvollziehbar, ob Stil im direkten und übertragenen Sinne „weltanschaulich“ zu prägen vermag und ob Forscher in ihrem Denken und Beobachten sogar durch bestimmte „*Stilgrenzen gebunden*“ waren.²⁶

²¹ Ebd., S.172.

²² Ebd., dass.

²³ Lévi-Strauss 1968, S.11.

²⁴ Fleck 1980, S.165.

²⁵ Bredekamp 2008, S.46.

²⁶ Borchardt 1927, S.500.

Die Einmaligkeit von Notizen wie der eines Teleskop-Blickes auf den „Pedra do Picú“ im TB 56 kann ein Indiz dafür sein, dass schon Sellow's Rolle als wissenschaftlicher Dienstleister Beschränkungen in den Mitteln und Interessen weitgehend ausschloss. So wenig Sellow als „Diener vieler Herren“ nur einem Auftraggeber verpflichtet war, so wenig sind dessen Notizbücher trotz ihrer Bedeutung als sehr persönliche Aufzeichnung auf eigene oder fremde Forschungspräferenzen und einen eigenen oder kollektiven Denkstil festgelegt. In der Konsequenz dieses Missverhältnisses zu Profilierungen oder Spezialisierungen läge es nicht zuletzt, sich auch von interpretierenden, zu einer bestimmten Deutung tendierenden und daher positionierenden Auswertungen der eigenen Forschungsergebnisse fernzuhalten.

Die Gegensätzlichkeit der geologischen Beobachtung mit dem Fernrohr in TB 56 zu der Aufnahme eines Felsenmonuments auf der ersten Seite von TB 02 bezeugt somit nicht von vornherein eine intellektuelle Entwicklung Sellow's (**Abb.7**). Die Verschiedenheit dieser zeitlich weit auseinander liegenden Notizen steht auch für eine Vielseitigkeit durch Verzicht auf eine individuelle, diese Vielseitigkeit nur aufhebende Handschrift oder Denkungsart. Die Erinnerung an eine „*Fahrt nach Montevideo*“ aus dem TB 02 ist in der Art logbuchartiger Aufzeichnungen besonderer Vorkommnisse festgehalten worden, auch das in den Text eingeschobene Bild des mit bloßem Auge gesehenen und gezeichneten „*Gipfel des Corcovado in Wolken*“ stellt einen Höhepunkt dieses Reisetages dar. Vor allem im Verhältnis von Text und Bild liegt der gravierende Unterschied dieses Blattes zu dem späteren Einfall eines den Text weitgehend domestizierenden Teleskopbildes im TB 56. Eine die Notizbücher Sellow's durchziehende Wechselhaftigkeit, die sich nicht durch die Objekte der Beobachtung allein bestimmt und als Unterschiedlichkeit von Formen oder Stilen der Beobachtung nur durch die „*Konkretion der Beschreibung*“ der einzelnen Seiten in den Notizbüchern Sellow's fassbar wird.²⁷

II.1.4. Ganz, konkret

Wie sehr das Schriftbild in diese Konkretion einzubeziehen ist, belegt Blatt 61 mit Skizzen über das „*Campo da Ilka*“ aus TB 41 (**Abb.8**). Als gäbe es für Sellow keine Unabhängigkeit des Bildes von Schrift und Zahl, vollzog sich auch diese Eintragung durch eine „*Schreibszene*“, in der Zeichnen und Schreiben wechselseitig agieren und miteinander verschmelzen.²⁸ So sind die im Querformat gezeichneten zarten Linien eines Horizontprofils

²⁷ Bredekamp 2008, S.39.

²⁸ Campe 1991, S.759.

auf diesem Blatt sehr dicht an den linken Rand gedrängt platziert und würden daher genügend Raum für einen danebenstehenden Bildkommentar im Hochformat gelassen haben. Auch enthält dieser Beiteil nur Informationen über geologische Einzelheiten, die Sellow bei der Durchquerung des als Linie eines Bodenprofils zusammengefassten Reiseabschnitts aufgefallen waren, keine Überlegungen oder Angaben zu dem Panoramabild als Ganzen. Dennoch ist dieser Schriftblock wie eine Bildunterschrift behandelt und der darüberliegenden Zeichnung entsprechend ebenfalls ins Querformat gedreht worden.

In diesem Sinne aufeinander bezogen, voneinander abhängig und im Prozess der Notation vereint, sind Bild und Text auch auf so gut wie jeder anderen Seite dieser Notizbücher „gleichgerichtet“. Was Sellow über seine „*Fahrt nach Montevideo*“ im TB 02 festgehalten hat, ist mit den Horizontkonturen im TB 41 formal nicht vergleichbar, doch über diese Unterschiede im Layout hinweg bilden Schrift und Zeichnung in dem einen wie in dem anderen Fall eine funktionale Einheit. Im Teleskopbild in TB 56 ist der Text sogar in gesonderte Schriftspalten gesetzt und dadurch sehr streng als separate Bildunterschrift behandelt worden. Doch hier wie in den Beispielen aus TB 41 und TB 02 folgen Bild und Schrift derselben Blick- und Leserichtung und sind als Elemente eines homogenen und ungebrochenen Schreibflusses anzusehen.

Wissenschaftlichen Notizbüchern als „*Dokumenten des Transitorischen*“ entsprechend, sind in Friedrich Sellows Aufzeichnungen autonome, d.h. unkommentierte Bilder ohnehin seltene Ausnahmen.²⁹ Als würden Bilder allein nicht vertrauenswürdig sein und gerade in Reisetagebüchern als Gedächtnisstützen Angaben zu Ort und Namen des Dargestellten nicht fehlen dürfen, hat Sellow nur karikaturenhafte Kritzeleien unbeschriftet gelassen.³⁰ Es sind diese Fragen der dokumentarischen Eigenständigkeit gezeichneter Bilder, in denen sich die Skizzenbücher Adolph von Menzels (1815-1905) als bild- und wissenschaftsgeschichtlich besonders geeignete Referenzbeispiele erweisen. Menzels Notizen können gewiss nicht als Bildzeugnisse einer Expedition gelten, die Zeichnungen sind auch als konsequente, auf einander aufbauende oder sich aufeinander beziehende Langzeitbeobachtungen nicht zu verstehen. Für eine Kunst und Wissenschaft umgreifende Bildgeschichte des Dokumentarischen Maßstäbe setzend sind diese Graphiken, weil sich Bildkommentare durch sie erübrigen sollten. Indiz für dieses Gewicht, das Menzel der Aussagekraft von Bildern vor jeder Information in Schrift oder Zahl beilegte, ist die Selbstkritik, die Menzel seinen

²⁹ Rössler 2008, S.74.

³⁰ Vgl. TB 39, S. 21, 30, 31, 32.

Zeichnungen unterzog und ihn seine Skizzenbücher immer wieder mit Durchstreichungen, Beschneidungen, ja sogar wütenden Ausreißungen traktieren ließ.³¹ Ohne den Anspruch auf Bilder als die dichteste und authentische Form der Erinnerung ist dieses Regime nicht zu erklären. Dass Durchstreichungen oder Korrekturen in Sellows Notizbüchern noch viel seltener zu finden sind als autonome, kommentarlose Bilder, macht daher den Charakter dieser Hefte nur noch deutlicher. So wie Sellow sich Bewertungen und theoretischen Überhöhungen seiner Forschungsergebnisse entzogen hat und ihm die permanenten Reisen und Expeditionen offenbar einen Wert an sich bedeuteten, sind auch dessen Zeichnungen keine freien Verdichtungen, sondern Teilschritte eines methodisch-topographischen, Reiserouten abbildenden und darum Bild und Text untrennbar verschränkenden, linear fortlaufenden Prozesses der Dokumentation.

Je strenger und konsequenter sich Sellow der topographischen, sukzessiv erschließenden, die geologische Beobachtung buchstäblich als „Fortschritt“ vollziehenden Forschung auch in seinen Bildpraktiken „verschrieben“ hatte, umso mehr lassen sich diese Aufzeichnungen ihrer Form nach als ein „*verschlüsseltes Manifest*“ Sellows begreifen, dass es als expliziten wissenschaftstheoretischen Text von seiner Hand über die Grundlagen der eigenen Forschungstätigkeit nicht gibt.³² In der Klarheit dieser Notizbücher, in denen Sellow sich unterschiedliche Zeichenstile und verschiedene Weisen des berichtenden Aufschreibens, aber selbstkritische Korrekturen, nachträgliche Reflexionen oder gar gedankliche Sprünge niemals gestattete, liegt eine bestimmte Art der „*physischen Weltanschauung*“ als einem forschungsleitenden Verständnis des Konkreten und der Konkretion. In die „*Geschichte der physischen Weltanschauung*“, die Alexander von Humboldt seinen 1827/28 gehaltenen und 1844 im Druck erschienenen Vorlesungen *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* angeschlossen hatte, würden Sellows Haltung und Ergebnisse allerdings nicht aufgenommen worden sein. Humboldts noch zu Lebzeiten von Friedrich Sellow formulierte Wissenschafts- und Ideengeschichte der ganzheitlichen Naturbetrachtung und deren Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart des beginnenden 19. Jahrhunderts war ausdrücklich auf eine Genealogie jener Fähigkeit in den Naturwissenschaften orientiert, „*den eingesammelten Stoff zu beherrschen, das Naturbeschreibende höheren, allgemeineren Ansichten unterzuordnen*“.³³ Sellows Verzicht auf die theoretische oder auch nur kritische Durchdringung eigener Beobachtungen lässt ihn somit in Gegensatz zur Idee einer das

³¹ Probst 2005, S. 52.

³² Hofmann 1982, S.31.

³³ von Humboldt 2008, Bd.II, S.177.

Allgemeine mit dem Besonderen verbindenden Naturwissenschaft treten, die sein Lehrer und Förderer durch eine umfassende Geschichte dieser Idee plausibel zu machen gesucht hatte und die Alexander von Humboldt durch seinen *Kosmos* auch repräsentierte.

„Die zerstreuten Bilder sinnlicher Anschauung wurden trotz der Fülle und Verschiedenartigkeit allmählich zu einem konkreten Ganzen verschmolzen, die irdische Natur in ihrer Allgemeinheit aufgefasst,“ heißt es an anderer Stelle in Alexander von Humboldts *Kosmos* über den Fortgang der neuzeitlichen Naturwissenschaft in einer Weise, die auf Sellows eher im Deskriptiven verbleibende Forschungspraxis nicht zutrifft.³⁴ Wenn es sich mit dieser Passage im *Kosmos* nicht um eine weitere „Delikatesse“ der abgründigen Ironie Humboldts handelt, gewinnt durch die hier blitzlichtartig und im *Kosmos* nur dieses ein Mal auftauchende Sprech- und Denkweise Georg Wilhelm Friedrich Hegels die Wissenschaftstheorie Humboldts, jedoch auch die ihr entgegen gesetzte, sich bereits im Sammeln und Registrieren erschöpfende Naturforschung Sellows eine weiterführende begriffliche Schärfe.³⁵ Schon der Vergleich der so stringenten und klaren Aufzeichnungen Sellows mit Humboldts eigenen, sehr viel lebhafteren Reisetagebüchern macht einen ins Grundsätzliche gehenden, über Ungleichheiten in Begabung und Temperament hinausreichenden Unterschied deutlich (**Abb.9**). Als „Niederschlag alles dessen, was er gesehen ... und geschlussfolgert hatte“, tragen Humboldts Niederschriften immer wieder Spuren der prüfenden Durchsicht und durchdenkenden Verdichtung in Form von Texteinschüben oder Durchstreichungen.³⁶ Auf das im *Kosmos* nachträglich und in Anlehnung an die Dialektik Hegels als das Ziel der Naturwissenschaft genannte „konkrete Ganze“, d.h. auf das durch Kenntnis seiner Gesetzlichkeiten verallgemeinerte Einzelne als „allgemeine Bestimmtheit“ sind die von gedanklicher Klärung der Beobachtungsergebnisse „gezeichneten“ Reisetagebücher Humboldts bereits orientiert.³⁷ „Was wesentliche Merkmale genannt werden“, heißt es über die Gesetze der Natur und die sie „beobachtende Vernunft“ in Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807), „sind ruhende Bestimmtheiten, welche so, wie sie als einfache sich ausdrücken und aufgefasst werden, nicht das, was ihre Natur ausmacht, verschwindende Momente der sich in sich zurücknehmenden Bewegung zu sein, darstellen.“³⁸ Demgegenüber wurden von Sellow „zerstreuende Bilder“ und „verschwindende Momente“ nicht durch das Verständnis ihrer allgemeinen Bedingungen und Gesetzlichkeiten, sondern –

³⁴ Ebd., S.209.

³⁵ Böhme 2002, S. 171.

³⁶ Faak 2000, S.17.

³⁷ Hegel 1952, S.188.

³⁸ Ebd., S.189.

sich selbst zurücknehmend - durch eine nüchterne und systematische Erfassung konkretisiert.³⁹

II.1.5. Spontaneität und Layout

Hegels vielseitige und sprachlich sehr bildhafte Problematisierung des Konkreten verführt dazu, Humboldts überraschender Anleihe weiter zu folgen und entsprechende Wendungen in der *Phänomenologie des Geistes* mit der forcierten Strenge und Klarheit der Notizbücher Sellows zu parallelisieren. Auch wenn die Hefte auf epistemologische Grundlagen jenseits dieser Philosophie verweisen, lassen deren Folgerungen gleichwohl die Schattenseiten der sterilen Aufzeichnungen greifbar werden. Vor allem die hegelsche Idee des „*tabellarischen Verstandes*“, dem „*das Konkrete, die Wirklichkeit und die lebendige Bewegung der Sache*“ verschlossen bliebe, scheint Sellows geordneten und ordnenden, von ihm selbst nicht näher kommentierten Schreib- und Zeichenpraktiken zu sekundieren.⁴⁰ Nicht zuletzt der Versuch, außer den Stil von Bild und Schrift als den eigentlichen Eintragungen in einem Notizbuch auch dessen Seitengestaltung und Layout bei der Rekonstruktion des unausgesprochen gebliebenen Wissenschaftsverständnisses Sellows zu berücksichtigen, findet in der hegelschen Formulierung des „*tabellarischen Verstandes*“ sein Stichwort. Blatt 60-61 in TB 41 (**Abb.8**) belegt, wie ernsthaft und selbstverständlich Sellow noch in der Platzierung von Schriftblöcken, Zahlenreihen und der feinen Zeichnung eines Horizontprofils der Logik der Tabelle folgt, die nur senkrechte oder waagerechte, aber keine schräg oder durcheinander gesetzte Notizen zulässt.

Extrem in dieser Lenkung und Selektion der Beobachtung durch die Tabelle als „*Aufschreibesystem*“ ist die Doppelseite 20-21 in TB 57 (**Abb.10**).⁴¹ Auch hier sind die Blätter durch feine Bleistiftlinien jeweils links mit schmalen Spalten versehen worden. Sellow diente diese „Formatierung“ zur übersichtlicheren Aufzeichnung karthographischer Messungen, die er in regelmäßigen Abständen „*nach Schritten des Pferdes*“ während der Expedition durchführte und die ihn die zurückgelegte Wegstrecke in geographischen

³⁹ Ebd., dass. – Der von Humboldt gebrauchte Ausdruck „*zerstreuende Bilder*“ ist in seiner sprachlichen und gedanklichen Nähe zu der von Hegel so genannten „*sinnlichen Zerstreuung*“ möglicherweise ebenfalls der *Phänomenologie des Geistes* entlehnt.

⁴⁰ Hegel 1952, S.44. - „*Der tabellarische Verstand behält für sich die Notwendigkeit und den Begriff des Inhalts, das, was das Konkrete, die Wirklichkeit und die lebendige Bewegung der Sache ausmacht, die er rangiert, oder vielmehr behält er dies nicht für sich, sondern kennt es nicht; denn wenn er diese Einsicht hätte, würde er sie wohl zeigen.*“

⁴¹ Kittler 1995.

Messpunkten festhalten ließ.⁴² Der Raum neben diesen Spalten war für Kommentare zu diesen Punktmessungen bestimmt. Der Vergleich mit TB 02 und der manuskriptartigen erzählerischen Eintragung über die „Fahrt nach Montevideo“ belegt, dass Sellow seine Expeditionen in Brasilien nicht von Anbeginn und durchweg mit dieser Diszipliniertheit dokumentierte. Doch schon ab TB 03 werden Tabellen das typische sukzessive Aufzeichnen Sellows zu sich selbst bringen.⁴³ Spalten und Register dominieren dabei diese Notizbücher mitunter so sehr, dass wie in Blatt 20-21 in TB 57 ganze Hefte bis auf die Tabellen am linken Rand leer bleiben, weil zu den aufeinander folgenden „Denkschritten“ der Zahlenkolonnen keine Kommentare zu notieren waren, das Layout zugleich sprunghafte Gedanken oder allgemeine Reflexionen aber auch nicht erlaubte.

Das Teleskopbild aus TB 56 ist für die Charakterisierung der Notizbücher Sellows als Medien des Konkreten ein herauszuhebendes Fallbeispiel, weil diese Zeichnung das methodisch-topographische Dokumentieren in seinen Spannungen zeigt. Die hier zu beobachtende und so nebensächlich erscheinende leichte Verschiebung der Bildscheibe über den Seitenrand hinaus ist eine Bildstörung, die aus den Zwängen des Tabellarischen und linear Fortlaufenden in Sellows Notizen resultierte. Zweifellos ist auch in diesem Fall schon vor Reiseantritt und unabhängig von der unmittelbaren Beobachtung das Layout des Notizbuches festgelegt und die typischen Spalten am linken Blattrand gezogen worden. Sellows in diesem Moment trotz aller Nüchternheit aufflammenden Spontaneität, Neugier und dem Bildwunsch, den konkreten Augenblick der Begegnung mit dem „Pedra do Picú“ in allen Einzelheiten festzuhalten, waren durch die Formatierung seiner Notizhefte buchstäblich immer schon Grenzen gesetzt.

⁴² ZM Sellow/ Olfers 1827, S.52r. – „Wie ich auf meinen früheren Reisen durch die Cisplatina und diese Provinz stets die Richtung des Weges aufgeschrieben, und die Linien nach Schritten des Pferdes abgemessen, und die Winkel angemerkt, welche interessante Gegenstände mit diesen machen, so habe ich es auch während dieser gethan, und zugleich einen fleißigen Gebrauch vom Barometer gemacht, und in allen Ortschaften und an manchen interessanten Punkten Sonnen- und Sternhöhen und Abstände gemessen; dazu bin ich stets gewissenhaft auf das vorkommende Gestein aufmerksam gewesen, überall aufschlagend, wo es abzuändern schien, und habe jedes Mal auf der Stelle aufgeschrieben, was bemerkenswerth daran vorkam.“

⁴³ Vgl. Probst 2013.

II.2. Vom Kopf auf die Füße. Emil Adolf Roßmäßler, die Mollusken und das Verzeichnis

II.2.1. Prinzipien des Werdens

„*Zucht des Dienstes und des Gehorsams*“ leitet den Forschungsreisenden und Humboldt-Protegé Friedrich Sellow in seinen Aufzeichnungen, dennoch unterbleibt in diesen tabellarischen Notizbüchern die gedankliche Freiheit der Verallgemeinerungen.¹ Durch die Detailarbeit der geduldigen empirischen Untersuchung schließt sich das Philosophische keinesfalls aus. Die besondere wissenschaftsgeschichtliche Pointe der Haltung Sellows als Sammler und Beobachter besteht vielmehr darin, dass es zu weiterführenden Schlüssen und Reflexionen trotz aller Gewissenhaftigkeit nicht kam. Der Zusammenhang von Vernunft und Freiheit, der sich mit der Dialektik Hegels auch verbindet, ist von Sellow kaum vollzogen worden. Durch diesen, allen Entscheidungen und Synthesen „ausweichenden“ Bezug zum Konkreten wird der Unterschied zwischen Alexander von Humboldt und seinem Zögling modellhaft. In seiner Selbstbeschränkung erscheint Sellow hierbei sogar als ein etwas zweifelhafter Schüler. Wenn Hegel zufolge die emanzipierte „*Einzelheit oder das reine Fürsichsein des Bewusstseins*“ tatsächlich nur durch eine Tätigkeit erreicht werden kann, in der sich die „*Zucht*“ des Dienens mit dem aufwühlenden Ehrgeiz zur geistigen Übertrumpfung des Dienstherrn verbindet, dann belegen die von genügsamen Listen dominierten disziplinierten Notizbücher Sellows eine tiefer gehende ideelle Bindung zu Alexander von Humboldt nicht.²

Motivationen und Lebensziele wie die von Friedrich Sellow, „durch weite Reisen der Welt und den Wissenschaften nützlich zu werden“, regen in der Auseinandersetzung mit den Dokumenten dieser Reisen jedoch auch zu Deutungen an, die von den markanten hegelschen Entgegensetzungen und Dichotomien nicht aufgehoben werden. Zweifellos handelt es sich mit Sellows Notizheften, so persönlich sie sind, nicht primär um biographische Zeugnisse. Schon deshalb sind diese funktionalen Tagebücher nicht vorrangig als Momente des Selbstbewusstseins und seiner Emanzipation zu bewerten, auf die Hegels wissenschaftstheoretische Betrachtung über Herrschaft und Knechtschaft in der *Phänomenologie des Geistes* eigentlich zielt. Eventuell weist das nüchterne Pflichtbewusstsein, dem Sellow über alle Reiseeindrücke, naturgeschichtlichen Einsichten und Kontakte zu international renommierten Wissenschaftlern hinweg treu blieb, auf frühe

¹ Hegel 1952, S.149.

² Ebd., dass.

Prägungen aus seiner Schulzeit bei der Herrnhuter Brüdergemeinde zurück.³ Doch auch dieser vage Bezug zu „Pflichtvorstellungen“ als Ethik des „praktisch-rationalen“ Protestantismus im Lebenslauf Sellows würde dessen Aufzeichnungen nicht aus sich selbst heraus erklären und ideologische Mechanismen als etwas benennen, das wirksam ist, noch bevor Sellow auch nur einen Strich in seinen Tagebüchern gezogen hat.⁴ Unberücksichtigt bliebe die Rolle, die Sellows überwiegend als Tabelle oder Liste geführten Notizbücher unmittelbar als Arbeitsinstrumente in einem ganz bestimmten Arbeitsprozess spielten. Die zielgerichtete Klarheit und pragmatische Übersichtlichkeit dieser Notizen entspricht durchaus der Funktion Sellows als eines zweckmäßigen „*Diener vieler Herren*“, d.h. als auskunftsbereiter Auftragnehmer und verfügbarer Zuträger in einem wissenschaftlichen Netzwerk.⁵ Schon sein Leitbild, die Mühen weiter Reisen um der Nützlichkeit für die Wissenschaften wegen auf sich zu nehmen, lässt ahnen, wie sehr das Selbstbild Sellows durch ein zweckrationales Berufsbild bestimmt war. Demgegenüber sind die produktiven Bedingungen und Dynamiken des „*Arbeitenden*“ und der „*Arbeit*“ von Hegel ausschließlich deduktiv im Rahmen des dialektischen Schematismus von Herr und Knecht als Momente der Abstraktion und Konkretion bedacht worden.⁶

Emil Adolf Roßmäßler (1806-1867) und seine Verzeichnisse sind ein weiteres Fallbeispiel für Fragen danach, ob und wie Bilder und Bildpraktiken die für das 19. Jahrhundert so bedeutsame Ideengeschichte des Konkreten begleitet und mit gestaltet haben. Ebenso wie im Fall von Friedrich Sellow stellt sich dabei auch in Bezug auf das Leben und Werk Roßmäßlers erschwerend das Problem, dass weiterführende erklärende Niederschriften aus der Feder dieses Zoologen und Volksschriftstellers zur Theorie und Praxis der Bilder fehlen. Roßmäßler hat ebenso wie Sellow sein Zeichnen von methodischen Selbstaufklärungen und Vorfragen nicht abhängig gemacht. Die Konsequenz, mit der sich Aufzeichnungen wie die Sellows oder Roßmäßlers entwickeln und eigene formale Charakteristika ausbilden, ließ diese Visualisierungen zu substantiellen Verfahren werden. Sie verkörpern als „Arbeitsmethoden“ das, was diese Forschungen leitet, aber in ihren Grundlagen nicht explizit formuliert worden ist. Einwände dagegen, auf diese Weise Praktiken als Theorien, Formen als Inhalte zu

³ Hackethal 1995, S.216. – Zudem entwickelte diese auf Johann Amos Comenius zurückgehende Gründung der *Brüder des Gesetzes Christi* oder *Brüder-Unität* von Anfang an eine sehr aktive Missionstätigkeit; Sellow mag während seiner Schulzeit an der Erziehungsanstalt der Brüdergemeinde in Klein-Welka mit diesen Traditionen in Berührung gekommen und sein Reisewunsch dadurch angeregt worden sein. Für den frdl. Hinweis danke ich Sabine Hackethal.

⁴ Weber 1920, S.12.

⁵ Zischler 2011, S.172.

⁶ Hegel 1952, S.149.

begreifen, d.h. das Verfahren als „*Prinzip des Werdens*“ und prinzipielle Anleitungen zu Verfahren epistemologisch gleichrangig zu behandeln, also Bilder und Bildpraktiken als Texten gleichberechtigte konkrete Argumente oder Positionen anzuerkennen, resultieren jedoch immer wieder aus bestimmten Begriffen und Vorstellungen des Konkreten.⁷

II.2.2. Konkrete Verfahren

Im Moment des Vollzuges, so lautet eine gravierende Kritik an der Interpretation von Verfahren als symbolischer Form, erfährt das methodische Vorgehen selbst „*eine weitere Konkretisierung*“. Somit könnte, Christoph Hoffmann zufolge, „*anders als eine Methode [...] ein Verfahren niemals restlos von seiner Ausführung abstrahiert werden; es ist wesentlich Ausführung (und nicht Theorie, Modell, Begriff)*“.⁸ Ideengeschichtlichen Analysen, die in ihre Recherchen nach den Wandlungen von Begriffen die Bilder und Techniken als Texten gleichzustellende Objekte einzubeziehen versuchen, würde sich das Schreiben und Zeichnen dann im Wesentlichen entziehen. Ein dem Aufzeichnen scheinbar angemessenerer Begriff des Verfahrens richte sich nach Hoffmann primär „*auf eine situative Logik der Ausführung, mit der einkalkuliert wird, dass jedes Mal eine besondere Verwebung des Verfahrens mit Materialitäten, Institutionen und vor allem mit einem konkreten Zweck stattfindet*“.⁹

Mit Ernst Cassirer würden Ausführung und Begriff, Logos und Augenblick allerdings nicht zu trennen, gerade hier ein Denken in Oppositionsschemata zu vermeiden sein. Die von Hoffmann entwickelte Janusköpfigkeit des Zeichnens und Schreibens, wonach „*jeder Aufzeichnungsvorgang... sowohl eine Disposition ... als auch eine Konkrektion*“ einschließt, lässt graphische Materialien, Stile und Zeichen zu Unrecht als bloß gegebene „*regelmäßige Form*“ und damit als das ganz Andere der „*ursprünglichen Kontingenz*“ des „*formierenden*“ Aufzeichnungsaktes erscheinen.¹⁰ Nicht als nähere Auseinandersetzung mit der *Philosophie der symbolischen Formen* ausgewiesen, scheint diese Entgegensetzung von aktiver Formierung und passiver Form bei Hoffmann dennoch kritisch an Ernst Cassirer adressiert zu sein. Denn dem Verständnis Cassirers gemäß sind Techniken und Verfahren nicht als nur Gestaltetes, als „*forma formata*“, sondern als Gestaltendes, als „*forma formans*“ zu

⁷ Cassirer 1995, S.43.

⁸ Hoffmann 2008, S.15.

⁹ Ebd., dass. – Diese mit Berufung auf Martin Heidegger vorgenommene Bestimmung setzt die philosophiegeschichtlich so bedeutsame Konfrontation zwischen Heidegger und Ernst Cassirer auf der Ebene der wissenschaftsgeschichtlichen Bildforschung fort. Zu Heideggers Begriff der Forschung vgl. auch Rheinberger 2007, S.68f.

¹⁰ Ebd., S.18.

verstehen.¹¹ Aus dieser Sicht wäre die von Hoffmann vorgenommene Unterscheidung von Form und Formierung gegenstandslos und stattdessen immer schon von aktiver Form, von Form als Formierung zu sprechen. Eine Wissenschaftsgeschichte, die *„Begriffe durch Handlungen ersetzt und Praktiken statt Bedeutungen untersucht“*, wird die Prägekraft von *„Gesten, Techniken, Gewohnheiten und Verhaltensweisen“* auf Individuen oder Kollektive erfassen können.¹² Durch Untersuchungen von Handlungen, Praktiken und Techniken wird man ideengeschichtliche Erkenntnisse über den Wandel einer *„Vorstellung“* von Wissen jedoch nicht dadurch gewinnen können, dass ein leitendes Forschungsideal in *„Tausende konkreter Handlungen“* zerlegt wird, sondern indem es einen Zugang zu Handlungen *als* Begriffen, zu Bedeutungen *als* Praktiken, zu Techniken *als* Form gibt.¹³ In Bezug auf das Verhältnis von Konkretion und Verfahren bzw. auf Verfahren als Konkretion leitet sich Grundsätzliches daraus ab.

Verfahren und Techniken gelangen nicht schon dadurch zu ihrer Spezifizierung, dass sie zur Anwendung gebracht werden, sondern dass die Eigenlogik eines Verfahrens sich dabei entfaltet. Die Konkretisierung eines Verfahrens kann nur aus dem Verfahren selbst heraus geschehen. Nur ohne diesen produktiven Sinn für das Charakteristische eines Verfahrens, nur wenn eine Technik nicht in ihrer Eigengesetzlichkeit aktiviert wird, ist ein Verfahren *„wesentlich Ausführung“* jenseits von *„Theorie, Begriff, Modell“*. Indem Verfahren als symbolische Formen behandelt, d.h. der Vollzug eines Verfahrens dessen Besonderheiten zum Vorschein bringt und es sich dadurch als *„Produktionsmittel“* konkretisiert, zeigt es sich als etwas Geistiges. Wenn Cassirer folgend *„Sprache und Werkzeug ... aus einem geistigen Prinzip zu verstehen sind“*, lassen Analysen von Bildern und Bildpraktiken als symbolische Form dann auch geistes- oder ideengeschichtliche Vergleichen zwischen Theorien und Praktiken, zwischen Begriffen und Handlungen, zwischen Bildern und Texten als eigenständige Variierungen, d.h. Konkretisierungen von Konzepten und Ideen zu.¹⁴

Aus der Konsequenz, mit der Roßmäßler verschiedene Ansichten einzelner Objekte auf einem Blatt Papier anordnet oder Sellow Tabellen und Listen in Notizbüchern einrichtet, ergeben sich daher nicht nur Aussagen darüber, welchen Anteil Techniken und Materialien an der Produktion von Wissen nehmen oder wie sich bestimmte Formen der Notation und die

¹¹ Cassirer 1995, S.43.

¹² Daston/ Galison 2007, S.56.

¹³ Ebd., S.56+57.

¹⁴ Cassirer 1995, S.51.

Entstehung von wissenschaftlichen Netzwerken als Denkkollektiven bedingen. Die Bestimmtheit eines zeichnerischen Verfahrens ist im Fall Emil Adolph Roßmäßlers „*konkret ideenentwerfend*“ und als energisches Gegenkonzept zu philosophischen und politischen Positionen des 19. Jahrhunderts identifizierbar.¹⁵ Als Visualisierungen buchstäblich „weltanschaulich“, vollzieht sich mit den theoretischen und gestalterischen Abgrenzungen dieses Zoologen der emanzipatorische Nexus von Konkretisierung und Wirksamkeit auf zugleich bild- und ideengeschichtlicher Ebene. Darin greift Roßmäßler in seinen Atlanten noch den Überlegungen Ernst Cassirers vorweg, der aus der „*Klarheit und Bestimmtheit des Sehens eine neue Kraft des Wirkens*“ hervorgehen sah.¹⁶

II.2.3. Selbstsehen

Dass ausführlichere Auseinandersetzungen mit der Kunst- und Bildgeschichte oder gar bildkritische Reflexionen von Roßmäßler so gut wie nicht betrieben worden sind, steht in auffälligem Gegensatz zu dessen besonders intensiver Arbeit mit Bildern. In Roßmäßlers sehr umfangreicher naturkundlicher Bibliographie, die neben zahlreichen Vorträgen, Artikeln und Aufsätzen knapp zwanzig Monographien umfasst und von denen so gut wie jede sorgfältig bebildert ist, gehen die wenigen Äußerungen zu Fragen der Wahrnehmung und Gestaltung, der Ästhetik und Technik von Bildern vollständig unter.¹⁷ Anders als ein im Unsichtbaren wirkender Forscher wie Friedrich Sellow oder ein Künstler wie Adolph von Menzel, der im Zeichnen als unmittelbarer „*geistiger Energie*“ auch eine Art Ersatzhandlung für das Sprechen und Schreiben kultiviert hatte,¹⁸ war Roßmäßler in seiner Bildpraxis ebenso rege wie in seiner publizistischen Tätigkeit, ist das eine durch das andere auch angeregt worden. Umso bemerkenswerter ist das Fehlen bildtheoretischer oder bildgeschichtlicher Überlegungen. Dass es zu einem größeren Engagement für kunst- und bildtheoretische Fragen nicht kam und Roßmäßler im Bilderstreit des 19. Jahrhunderts überhaupt keine Rolle spielte, lag unmöglich an einem Desinteresse an Bildern. Das Mißverhältniss, bei sehr ausgiebigem und ambitioniertem Bildgebrauch die historische und philosophische Durchdringung des Bildes nur sehr selten gesucht zu haben, spricht für sich und kann für das nähere Verständnis von Roßmäßlers Bezug zum Bild nicht bedeutungslos sein.

¹⁵ Müller 2010, S.45.

¹⁶ Ebd., S.40.

¹⁷ Neben beiläufigen Bemerkungen in den monographischen Werken finden sich lediglich knappe Gelegenheitsarbeiten wie „Graphische Darstellung“, in: *Aus der Heimath*, 1.Jg./1859/Nr.34, Sp.-Sp.; „Die Statistik“, in: *Aus der Heimath*, 3.Jg./1861/Nr.16, Sp.267-272; „Akanthus“, in: *Aus der Heimath*, 4.Jg./1862/Nr.2, Sp.19-26.

¹⁸ Ladendorf 1955/56, S.45.

Zu der Reichhaltigkeit von Abbildungen in den äußerst erfolgreichen Veröffentlichungen Roßmäßlers verhält sich jedoch auch das Interesse der kunst- und wissenschaftshistorischen Bildforschung umgekehrt proportional. Die in hoher Auflage gedruckten populärwissenschaftlichen Werke dieses Naturwissenschaftlers zu allgemeinbildenden Fragen der Zoologie und Botanik zeichnen sich gerade ihrer Absicht auf Breitenwirkung wegen immer wieder durch ehrgeizige und innovative Bebilderungen aus, seinen Fähigkeiten im Zeichnen und Lithographieren verdankte Roßmäßler in nicht geringem Maße seinen Durchbruch als Autor und Wissenschaftler, sein zeichnerisches Talent und die besondere Sensibilität für das Visuelle mag letztlich auch mit seiner Herkunft aus einer Kupferstecherfamilie in Verbindung gebracht werden können – trotz dieser recht deutlichen Anhaltspunkte ist Roßmäßlers *„Leben und Streben im Verkehr mit der Natur und dem Volke“* (so der Titel dessen 1874 posthum erschienener Autobiographie) als ein eigentümliches Kapitel in der Geschichte des wissenschaftlichen Bildes im 19. Jahrhundert von der Forschung bisher nicht fokussiert worden.

Nicht gewürdigt, aber zumindest vereinzelt erwähnt wird Roßmäßler bildgeschichtlich im Zusammenhang mit der Renaissance des Naturselbstdrucks und dessen Weiterentwicklung für die Vervielfältigung in Massenaufgaben. Die Wiederentdeckung dieses seit dem 13. Jahrhundert bekannten Verfahrens, das *„den Zeichner entbehrlich“* macht und die Natur sich selbst reproduzieren lässt, indem unmittelbar von eingefärbten botanischen oder zoologischen Objekten Abdrücke genommen werden, ist auch mit lebhaften Streitigkeiten um das Prioritätsrecht an dieser Neu-Erfindung verbunden.¹⁹ Die bis heute detaillierteste, dabei vielleicht etwas dramatisierende Aufarbeitung nennt Alois Auer aufgrund der technischen Reife seines 1852 patentierten Druckverfahrens als den Gewinner des internationalen Wettlaufs um die Urheberschaft des industriell verwendbaren Naturselbstdrucks.²⁰ Nach diesem Maßstab hätte Roßmäßler, auch wenn seine Drucke erst drei Jahre nach der Patentierung des Auerschen Prinzips veröffentlicht wurden und er als Konkurrent um das Urheberrecht daher nicht in Frage kommt, der Originalität seines *„eigenen Buchdruckverfahrens“* gemäß gewiss größere Beachtung verdient.²¹ Eindeutig unterbewertet ist Roßmäßler jedoch, wenn als wissenschaftsgeschichtliches Kriterium der Priorität nicht der Zeitpunkt der Patentierung, sondern *„die erfolgreiche Anwendung“* dieser neuartigen

¹⁹ Alois Auer, zit. n. Fischer 1933, S.189.

²⁰ Ebd., S.190. - Roßmäßler wird von Fischer nur im Katalog der Publikationen von Naturselbstdrucken im Anhang seines Aufsatzes aufgelistet.

²¹ Nissen 1966, S.249.

Bildtechnik gewählt wird.²² Die 1856 erschienene und äußerst kostspielige *Physiotypia Plantarum Austriacum* aus der Auer unterstehenden Wiener Staatsdruckerei wird kaum die Verbreitung erreicht haben, der sich Roßmäßlers 1855 erschienene naturkundliche Schrift *Die vier Jahreszeiten* erfreute. Bereits 1856 folgte eine besonders günstige Volksausgabe dieses Werkes, dass mit seinen zahlreichen Selbstdrucken unterschiedlicher Baumblätter so sehr zur Popularität dieser Technik beigetragen haben muss, dass Roßmäßler in den Augen von Zeitgenossen schließlich sogar das Image des Erfinders des Naturselbstdrucks besaß.²³

Weil sie als Techniken zur Erzeugung verlässlicher oder „treuer“ Abbildungen im 19. Jahrhundert nicht unumstritten waren, sind Naturselbstdrucke auch im Rahmen einer Bild- und Ideengeschichte der Objektivität hervorgehoben worden. Dass Objektivität nur eine von vielen Varianten der Idee der „Naturwahrheit“ darstellt, wurde in der bislang umfassendsten Recherche zur Entstehung und Wandlung dieser besonderen Vorstellung durch vergleichende Betrachtungen naturwissenschaftlicher Atlanten belegt.²⁴ Die Konzentration auf diesen einen exemplarischen Gegenstand aus der Geschichte des wissenschaftlichen Bildes ließ in der Studie nur einen knappen Exkurs über Naturselbstdrucke zu und das auch nur wegen der Problematik, dass dieses Verfahren bei der Erstellung von Bildübersichten in Atlanten den „genau“ arbeitenden, das Charakteristische eines Objekts extrahierenden Zeichner trotz aller Beteuerungen Auers doch nicht ersetzte.²⁵ Als Abriss notwendig kursorisch, konnte in diesem bildgeschichtlichen Panorama Roßmäßler nicht einmal wegen seines Anteils an der Weiterentwicklung des Naturselbstdruckes Beachtung finden. Beispielhaft für die weitgehende Ausblendung Roßmäßlers aus der bisherigen Erforschung des wissenschaftlichen Bildes im 19. Jahrhundert ist der Band über „Objektivität“ von Lorraine Daston und Peter Galison, gerade weil dieses Kompendium Atlanten und deren Geschichte zur Grundlage hat. Wenn es Daston und Galison bei der Erforschung von Atlanten um deren Entschlüsselung als „soziales Unternehmen“ und als „exemplarische Form von kollektiver empirischer Forschung“ zu tun war, schließt diese Diskursanalyse dem methodischen Selbstverständnis der Autoren entsprechend, wonach „selbst Wissenschaftler, die allein arbeiten, [...] ihre Objekte an einer Norm ausrichten [müssen]“ Roßmäßler nicht aus.²⁶ Dennoch sucht man die von ihm erdachte und betreute *Iconographie der Land- und*

²² Dünkel 2010, S.5.

²³ Roßmäßler 1874, S.132.

²⁴ Daston/Galison 2007, S.59.

²⁵ Ebd., S.114.

²⁶ Ebd., S.26-27 + 22.

Süßwasser-Mollusken hier vergeblich. Roßmäßlers ab 1835 geduldig vorangetriebenes graphisches Hauptwerk basiert in seiner Diszipliniertheit jedoch auf der von Daston und Galison als Bedingung der Entstehung von Objektivität angesehenen „*Wiederholung bestimmter Handlungen*“, die in den Vorworten der einzelnen Bände zu findenden Versicherungen wissenschaftlicher Exaktheit wirken auch wie ein Echo auf das, was mit Daston und Galison „*epistemische Tugenden*“ genannt werden kann.²⁷ Die ungewöhnlich lange Kontinuität, mit der sich Roßmäßlers Verzeichnis der Land- und Süßwasser-Mollusken von 1835 an durch das 19. Jahrhundert hindurch und noch über seinen Tod hinaus bis in die 1920er Jahre um immer neue Folgebände erweitert, macht dieses Werk mit seinen zahllosen Lithographien aus knapp einem Jahrhundert zudem zu einer Art Querschnitt durch die jüngere Entwicklung zoologischer Abbildungen.²⁸ Wenigstens als Ergänzung oder Überprüfung der von Daston und Galison vorgelegten Epistemologie des wissenschaftlichen Bild-Atlas empfehlen sich Roßmäßlers Graphiken und Bildpraktiken daher einer näheren kunst- und bildgeschichtlichen Auseinandersetzung, die wohl auch wegen Roßmäßlers Unauffälligkeit und großer Zurückhaltung in der sehr „*lebhaften Diskussion*“ des 19. Jahrhunderts über Ästhetiken und Theorien des Bildes bis jetzt unterblieben ist.²⁹

Aus der Durchsicht der Schriften Roßmäßlers ergibt sich ein politischer oder sogar utopischer Aspekt dieses Theorieverzichts. Nicht aus Ignoranz oder Naivität, sondern infolge eines dezidierten wissenschaftlichen Leitbildes waren Visualisierungen für Roßmäßler kein isoliert zu betrachtender oder genauer zu begründender Gegenstand. Selbst der visuell so innovative, erstmals massenhaft Naturselbstdrucke reproduzierende Band *Die vier Jahreszeiten* von 1856 beschränkte sich auf das Technische. „*Die Art, wie diese Blätter-Bilder hergestellt worden sind, musste die höchste Treue selbst in dem feinsten Geäder zeigen; sie ist folgende,*“ informiert Roßmäßler hier den Leser im Vorwort und schließt nüchterne Erläuterungen zu seinem Druckverfahren an,³⁰ ohne sich länger mit den philosophischen Fragen aufzuhalten, die zu der Zeit neben dem Naturselbstdruck als eines vermeintlichen „Selbstbildnisses“ der Natur auch an die Fotografie gerichtet worden waren.³¹ Diese pragmatische Haltung zur Problematik der Vertrauenswürdigkeit von Bildern ist nur dann nicht als Oberflächlichkeit auszulegen, wenn sie mit den spezifischen Zielen der populärwissenschaftlichen Schriften

²⁷ Ebd., S.57+43.

²⁸ Vgl. Bank 1989.

²⁹ Zimmermann 2009, S.226.

³⁰ Roßmäßler 1856a, S.X.

³¹ Stiegler 2006, S.132.

Roßmäßlers verglichen wird. Anders als bei den Dokumentationen der Forschung, in der Bilder als wissenschaftliche Arbeitsinstrumente in ihrem Einfluss auf den Erkenntnisgewinn kritisch zu überprüfen oder für sich genommen zu durchdenken sind, weil die Evidenz von Forschungsergebnissen bei deren Publikation davon abhängt, sind die Bilder in Roßmäßlers Veröffentlichungen nicht als schlüssige Belege und repräsentativer Endpunkt eines Forschungsprozesses adressiert. Darin ist die Publizistik dieses Autors nicht nur von der Forschungsliteratur zu trennen, sondern auch innerhalb der literarischen Gattung der allgemeinverständlichen Vermittlung von Wissen gesondert zu betrachten. Weil in Texten der Wissenschaftspopularisierung naturwissenschaftliche Bildung immer wieder auch zur „*Grundlage weltanschaulicher Organisation*“ erklärt und gerade in solchen vorgreifend deutenden Schriften das Bild alles andere als pragmatisch gehandhabt wurde, erscheint Roßmäßlers epistemologisch unreflektierter, „regelloser“ Umgang mit den Bildwelten des Wissens als ein umso prägnanterer Beleg für dessen liberalen Wissens- und Wissenschaftsbegriff.³² Denn die Bilder der Natur mochten in seinen Augen die „*höchste Treue*“ haben oder nicht, im Endeffekt konnte ihnen doch niemals eine andere oder höhere Aufgaben zukommen als die Ermunterung des Betrachters, sich dem Abgebildeten in natura mit eigenen Augen zu nähern. „*Der Verfasser ... wollte den Sinnen Anregung zu edler Übung geben,*“ fährt Roßmäßler im Vorwort zu *Die vier Jahreszeiten* an seine Leser gerichtet weiter fort. „*Sollte aber diese Absicht des Buches nur einigermaßen erreicht werden, so musste es sich an das Auge, den Wegweiser in die Natur, wenden.*“³³

Augen und Sinne zu schärfen und dadurch eine „*intellektuelle Veredlung, moralische Läuterung und die Hebung des Kulturzustandes*“ zu erzielen, ist als Leitidee in den naturkundlichen Schriften Roßmäßlers in vielen Varianten ausformuliert und kann als Surrogat bildtheoretischer Überlegungen gelesen werden.³⁴ Bilder dienen der Bildung des Auges und damit der Emanzipation des Menschen - jenseits aller erkenntnistheoretischen Bedenken der kantischen „*Okularkritik*“ spricht sich diese Position bei Roßmäßler immer wieder offen aus.³⁵ Sie ist ihm so selbstverständlich, dass Wendungen wie „*seltener Scharfblick*“ oder „*scharfblickender Genius*“ in den Erörterungen von *Die vier Jahreszeiten* beinahe unwillkürlich gebraucht werden oder sie sich noch in scheinbar gänzlich apolitischen Zusammenhängen wiederholt, z.B. wenn in Empfehlungen zur Einrichtung eines Heim-

³² Daum 1998, S.193.

³³ Roßmäßler 1856a, S.X+XI.

³⁴ Daum 1998, S.149.

³⁵ Bredekamp 2008, S.8.

Aquariums 1856 darauf verwiesen wird, dass „es das Auge schärft und [...] die Beobachtungsgabe [lenkt].“³⁶ Die „Emphase“, mit der Roßmäßler dieser Bildungsidee folgt,³⁷ ließ ihn sogar die Schattenseiten des aufmerksamen Beobachtens übersehen, das nicht zuletzt auch die „äußere Erscheinung“ des Anderen zu taxieren ermächtigt und als Kulturtechnik der Abschätzigkeit das bürgerliche Leben tyrannisiert.³⁸ „Der Naturforscher ist der glücklichste aller Reisenden,“ heißt es bei Roßmäßler in einem 1857 erschienenen Reise-Bericht über die Eignungen naturwissenschaftlich geschärfter Augen zur Bewältigung des Alltags. „Gewöhnt, Alles schärfer anzusehen, damit ihm hinter einem alltäglichen Scheine etwas ungewöhnliches Neue oder Seltene nicht entgehe, blickt er auch auf das, was nicht in den Bereich der Naturwissenschaft fällt, meist mit aufmerksameren Augen.“³⁹ Bilder sind für Roßmäßler ausschließlich Mittel zum Zweck dieser Schule des Sehens. „Wir heben jedoch dabei ausdrücklich hervor, dass es keineswegs unser Wille war, die Abbildungen den Unterhaltungen zu Grunde zu legen,“ ist im Vorwort zu den optisch sehr reichhaltigen *Botanischen Unterhaltungen* von 1858 besorgt und das Ideal objektiver Bilder damit zugleich auch aufhebend angemerkt worden, „sondern dass wir es als unerlässliche Bedingung ansahen, die lebenden Pflanzen selbst in die Hand zu nehmen, da auch bei der getreuesten Ausführung der Zeichnungen dennoch nicht Alles an ihnen wiedergegeben werden kann, was man an der lebenden Pflanze wahrzunehmen und zu beobachten im Stande ist.“⁴⁰

Dass dieser Pragmatismus des Bildes nicht von Gleichgültigkeit begleitet war und sich die Publikationen Roßmäßlers stattdessen durch eine erfinderische visuelle Vielseitigkeit auszeichnen, lässt entsprechende bildtheoretische Reflexionen besonders vermissen. Sie würden auch die nur selten beachtete formale „Wandlungsfähigkeit“ Adolph von Menzels, dessen wissenschaftsgeschichtlich bedeutsamer zeichnerischer Nachlass sehr viele unterschiedliche Bildtechniken in sich vereint und darin ein mit Roßmäßlers Verbildlichungen verwandtes Phänomen der Stilpluralität einer Hand darstellt, weiter erhellt haben.⁴¹ Ob Menzel Bücher Roßmäßlers besaß, durch die Argumente des Zoologen und Botanikers in seinem Beobachtungseifer zusätzlich befeuert wurde oder gar nähere Bekanntschaften bestanden, ist unklar.⁴² In seinem „Blick für das Konkrete“, der sich noch auf das ästhetisch

³⁶ Roßmäßler 1856a, S.223+274; Roßmäßler 1856b, S.256.

³⁷ Daum 1998, S.146.

³⁸ Sennett 1993, S.217.

³⁹ Roßmäßler 1857, Bd.1, S.101.

⁴⁰ Auerswald/ Roßmäßler 1858, S.VII.

⁴¹ Ladendorf 1955/56, S.45.

⁴² Probst 2005, S.64f. – Als Autodidakt gehörte Menzel, der in seinen Skizzenbüchern auch hin und wieder Baumarten botanisch zu bestimmen versuchte, zur „Zielgruppe“ Roßmäßlers. Menzel hat sich u.a. durch

Minderwertige wie Unrat oder Ungeziefer interessiert heftete, ist Menzel so unkonventionell wie in der Wahl seiner graphischen Mittel und Stile, um die „*unverwechselbare Konkretheit*“ seiner Beobachtungsobjekte adäquat einzufangen.⁴³ Permanente Aufmerksamkeit und formale Flexibilität machen diesen Künstler zur idealen Verkörperung dessen, was Roßmäßler als ein zeitgemäßes „*Selbstsehen*“ zu fordern nicht müde wurde.⁴⁴ Umgekehrt geben Menzels Bekenntnisse zur Notwendigkeit der Anpassung des Zeichners weiteren Aufschluss über die Variabilität der Bildpraktiken Roßmäßlers.⁴⁵ In Bezug auf die Pluralität der Stile und Techniken des Beobachtens partizipieren Roßmäßler und Menzel an derselben, Kunst und Wissenschaft verbindenden „epistemischen Tugend“.⁴⁶

Tugenden der Unkonventionalität wie die Vielseitigkeit und Beweglichkeit des Auges, die den eifrigen Beobachter Menzel zu einem gerne belächelten Einzelgänger werden ließen, hatte Roßmäßler durch Vereinsgründungen nebst dazugehörigen Vereinsperiodika sogar sozial zu etablieren versucht.⁴⁷ Wenn epistemische Tugenden immer auch Normierungen und Verpflichtungen des Wahrnehmens und Denkens bedeuten, dann sind die Praktiken und Positionen Roßmäßlers durch die Politiken dieses „*Nonkonformisten*“ von umso größerem bildgeschichtlichem Interesse.⁴⁸ Dem seit Ludwik Fleck immer wieder durchdachten Konformismus des „*Denkstils*“ eines „*Denkkollektivs*“ ist mit Roßmäßlers Propagierungen des „*Selbstsehens*“ als Massenbewegung die überraschende Variante eines Konformismus des Nonkonformismus hinzuzufügen.⁴⁹ „*Sperrt die Augen auf und merkt Euch, was ihr seht, um es dann wieder zu erkennen,*“ legt Roßmäßler 1864 in einer seiner Erzählungen einem idealtypischen Laienbeobachter manifestartig in den Mund. „*Es ist ja auch eine Aufgabe unseres Vorhabens, unsere Sinne zu üben und uns von der Knechtschaft der gebahnten Wege zu befreien.*“⁵⁰ Und an anderer Stelle bereits 1853 mit einer seinerzeit spektakulären sozialphilosophischen Umwertung des vierten Standes durch Sinne und Verstand: „*Wer zu*

populärwissenschaftliche Periodika wie das „Pfennig-Magazin“ gebildet, dem Blatt sogar Bildbeiträge geliefert. In der umfassenden Ausgabe der Briefe Adolph von Menzels (Hg. Claude Keisch, Ursula Riemann-Reyher) gibt es keine Nachweise zu Roßmäßler.

⁴³ Grisebach 1984, S.19.

⁴⁴ Roßmäßler 1853, 4.Bd., S.66.

⁴⁵ Probst 2005, S.23f.

⁴⁶ Vgl. konträr dazu Maaz 2008, S.13. – Anstatt Menzel als Repräsentanten der unübersehbaren Wechselbeziehungen von Kunst und Wissenschaft im 19.Jahrhundert näher zu erforschen, besteht nach wie vor die etwas unsachlich-schwärmerische Tendenz, diesen Künstler dadurch zu würdigen, dass man ihn vor Bezügen zur Wissenschaft als dem der Kunst scheinbar Entgegengesetzten in Schutz nimmt.

⁴⁷ Daum 1998, S.142f.

⁴⁸ Daum 1993, S.65.

⁴⁹ Fleck 1980, S.165.

⁵⁰ Roßmäßler 1864, Sp.211.

*faul ist oder zu feig, oder zu dumm, seine Vernunft zu gebrauchen, und wer sich nicht bemüht, das Gesetzbuch der Natur kennen zu lernen, unter dessen Botmäßigkeit er, wie alle seine Mitgeschöpfe, steht, der ist der wahre Proletarier der Bildung, und wenn er von Macht, Reichthum und – Gelehrsamkeit strotzte.*⁵¹

II.2.4. Umdrehung der Natur

Umkehrungen von Ideen und Begriffen wie dem des um 1850 im politischen Diskurs zur festen Größe werdenden „Proletariers“ als „*modernem Arbeiter*“ entspringen bei Roßmäßler aus der Verfechtung des „*Selbstsehens*“, aber nicht zugleich aus der des Selbstzeichnens.⁵² Auch hier ist die Produktion und die Produktivität von Bildern der direkten Schulung der Wahrnehmung in der Natur nachgeordnet, die alles zu versprechen scheint. In Bezug auf die mit dem Zeichnen zu weckenden Befähigungen frappt die Geschichte des Laienzeichnens und des außerakademischen Zeichenunterrichts immer wieder durch weitausgreifende, komplexe „*Vorstellungen*“, welche „*in einer eigenständigen Ableitung der Grundausrüstung des Menschen bestehen, [...] utopische Tätigkeitsformen und Seinsweisen beschreiben, den Kunstbegriff transformieren*“ oder „*überspannte Hoffnungen auf die volkswirtschaftliche Nutzbarkeit der Zeichenausbildung setzen*“ können.⁵³ Im Gegensatz dazu gilt Roßmäßlers bildungspolitische Aufmerksamkeit bei ähnlich hochfliegenden Ansprüchen weit weniger der Hand als dem Auge. Höchstens als probates pädagogisches Mittel zum Training für das „*Gedächtnis*“ von Kindern wird das Zeichnen von Roßmäßler hervorgehoben.⁵⁴ Doch sowohl die Schule als auch die von Roßmäßler als Lebensaufgabe betrachtete „*Bildung des Volkes*“⁵⁵ finden ihr eigentliches Ziel erst in der Vermittlung einer „*natürlichen Anschauung der Dinge*“, einer „*auf Naturkenntnis ruhenden Weltanschauung*“ oder der „*natürlichen Weltanschauung*“, wie Roßmäßler in Anlehnung an Alexander von Humboldt wieder und wieder betont.⁵⁶

⁵¹ Roßmäßler 1853, 1.Bd., S.105.

⁵² Stedman Jones 2012, S.266. – Die im 1848 veröffentlichten *Kommunistischen Manifest* von Karl Marx und Friedrich Engels einschlägig methodisch gebrauchten Begriffe „Proletarier“ und „Proletariat“ behaupteten sich sogar in solchen Publikationen, die der historischen Logik des Klassenkampfes in der politischen Ökonomie sogleich volksgeschichtliche Argumente entgegensetzten. Vgl. Wilhelm Heinrich Riehl, Die Proletarier der Geistesarbeit, in: ders., Die bürgerliche Gesellschaft, Stuttgart 1851, S.299-336.

⁵³ Kemp 1979, S.149.

⁵⁴ Roßmäßler 1853, 4.Bd., S.65. – Offenbar orientiert sich Roßmäßler hier an ähnlich lautenden Ausführungen von Jean-Jacques Rousseau in „Emile oder Über die Erziehung“ (1762), vgl. dazu auch Roßmäßlers Aufsatz „Der Anschauungs-Unterricht“, in: Aus der Heimath, 1865/Nr.48/Sp.755-760.

⁵⁵ Ebd., Bd.3, S.5.

⁵⁶ Roßmäßler 1861, Sp.541+542.

Die von Roßmäßler ab 1835 in Einzelbänden veröffentlichte und auf eigenen Zeichnungen basierende *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* ist für das wissenschaftsgeschichtliche Verständnis des Sehens als „Weltanschauung“ von so großer Bedeutung, weil das Kompendium die Vorgeschichte oder Genealogie dieses Konzepts fassbar macht.⁵⁷ Offenbar folgt die Idee der „*natürlichen Weltanschauung*“ in ihren Anfängen nicht der „*physischen Weltanschauung*“,⁵⁸ die Alexander von Humboldt 1827/28 in seinen Vorlesungen bzw. in deren Veröffentlichung 1844 über den *Kosmos* so wirksam beschrieben und gefordert hatte und die Roßmäßler vor allem in seinem philosophisch wohl anspruchsvollsten Band *Der Mensch im Spiegel der Natur* von 1850-53 paraphrasierte. Ihrem Ursprung nach verdankte sich die „natürliche Weltanschauung“ keiner Lese-Erfahrung und auch nicht dem ab 1830 beginnenden Briefwechsel Roßmäßlers mit Alexander von Humboldt, sondern einem unmittelbaren Akt der Bildkritik und des Zeichnens.⁵⁹

Dass der *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* Roßmäßlers zwingende bildtheoretische Anleihen oder gestalterische Rasterungen nicht vorausgingen und sich deren Ästhetik vielmehr erst im Prozess des Sammelns, Katalogisierens und Publizierens ergeben hat, ist den sehr starken Abweichungen in der Gestaltung der Tafeln besonders der ersten Hefte dieses Verzeichnisses zu entnehmen. So ist die gravitatische Klarheit, mit der im dritten Band der *Iconographie* vier Schneckengehäuse lebensgroß und jeweils in dreifacher Ansicht abgebildet worden sind, gewiss nicht das Resultat redaktionell vorgegebener Richtlinien (**Abb.11**). Die konventionell wirkende, an Sortierungen in zoologischen Schaukästen erinnernde Ordnung, mit der auf diesem Blatt die einzelnen Darstellungen rahmenparallel horizontal und vertikal ausgerichtet wurden, ist erst recht kein von vornherein feststehendes und durchgehendes Muster dieser Visualisierungen. Wie sehr die für Kataloge scheinbar selbstverständliche Strukturierung der Seiten in dem Fall eher die Ausnahme ist und es bei der Herrichtung der Bildtafeln der *Iconographie* andere Kriterien als die der Übersichtlichkeit gegeben haben muss, beweist die Tafel 1 des 1.Bandes (**Abb.12**). Die klaustrophobische Enge, in der sich hier unterschiedliche Gehäuse von Mollusken in körperhaft-plastischer Darstellung oder als reduzierte Konturenzeichnung, als Gesamtaufnahme oder in

⁵⁷ Zur dieser Verwendung des Begriffs „Ikonographie“ vgl. Bialostocki 1991, S.45. – „Ikonographie“ ist als Bezeichnung naturwissenschaftlicher Atlanten durchaus ungewöhnlich. Durch seine Erstausbildung als Theologe kann Roßmäßler mit dieser Terminologie, die in der christlichen Bildtheologie geläufig ist und in der Kunstforschung des 19. Jahrhunderts vor allem in Bezug auf die „*christliche Kunst des Mittelalters*“ praktiziert wurde, in Berührung gekommen sein und diese später auf die zoologische Sammlungstätigkeit übertragen haben.

⁵⁸ von Humboldt 2008, Bd.2, S.223.

⁵⁹ Jahn 1967, S.310.

Detailvergrößerung nebeneinander und sogar übereinander drängen, ist der Spontaneität in einem Skizzenbuch näher als der repräsentativen Großzügigkeit eines Bild-Atlanten. „*Den Raum der Tafeln nicht unbenutzt*“ lassen zu wollen, wie Roßmäßler dazu ein einziges Mal 1838 ausdrücklich anmerkt, mag die „Unaufgeräumtheit“ in einigen dieser Hefte verständlicher machen.⁶⁰ Noch in den eigenhändig gezeichneten und lithografierten Werken die Sache der Form vorziehend, sich jedem als Design äußernden „Denkstil“ gegenüber unabhängig machend und um der ikonographischen Vollständigkeit willen gestalterische Brüche in Kauf nehmend, liefert Roßmäßler in den Darstellungen der *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* aber vor allem einen besonders starken Beweis für die konsequente Unkonventionalität seines pragmatischen und dennoch inspirierten Umgangs mit dem Bild. Der für Kataloge und Verzeichnisse so seltsame Verzicht auf ein festgelegtes Layout macht die explizit an „den aufmerksamen Beschauer der lebendigen Natur“ gerichtete *Iconographie* über deren monumentale malakozoologische Leistung hinaus auch zu einem Monument des von Roßmäßler etwa zwei Jahrzehnte später theoretisch ausführlicher diskutierten und Bilder strikt instrumentalisierenden Nonkonformismus des Selbstsehens.⁶¹

Konform, bei aller Verschiedenheit und Variabilität der einzelnen Tafeln und Hefte sich wiederholend ist dieser Atlas allein darin, Molluskengehäuse grundsätzlich mit der stumpfen Seite, der Basis nach unten abzubilden. So unterschiedlich die darzustellenden Arten und die dafür eingesetzten graphischen Mittel in der *Iconographie* auch sind, in diesem Punkt ist das Verzeichnis einheitlich und auch der 1876 vollzogene Herausgeberwechsel hat an der Eintragung der Objekte durchgehend auf der Basis stehend nichts geändert. Dass sich in dieser Gleichförmigkeit ein Prinzip verbirgt, das die *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* von früheren Werken über diesen Gegenstand trennt, zeigt ein Vergleich mit dem von Roßmäßler kritisierten *Neuen systematischen Conchyliencabinet* von Friedrich Heinrich Wilhelm Martini und Johann Hieronymus Chemnitz aus dem 18. Jahrhundert (**Abb.13**).⁶² Die im *Conchyliencabinet* von Martini und Chemnitz variierenden, Schneckengehäuse sowohl auf die Spitze als auch auf die Basis stellenden Drehungen scheinen auf den ersten Blick der Unkonventionalität der Bildpraxis Roßmäßlers zu entsprechen, und doch sind vom Beginn der *Iconographie* an diesbezüglich klare Festlegungen getroffen worden. „*Um nun noch einige*

⁶⁰ Roßmäßler 1835ff. (1838), o.Z. (S.2).

⁶¹ Ebd., dass.

⁶² Auch an anderer Stelle hat sich Roßmäßler wissenschaftsgeschichtlich mit früheren Formen der Klassifizierung von Mollusken auseinandergesetzt, z.B. in „Alte Naturbeschreibung“, in: *Aus der Heimath* 1863/ Nr.25, Sp.389-396.

Worte über das Zeichnen der Conchylien hinzuzufügen“, stellte Roßmäßler in einem gesonderten Abschnitt über *Das Zeichnen der Mollusken und ihrer Gehäuse* 1835 im ersten Band seinem Gesamtunternehmen als Grundfrage voran, „so kann ich zuerst nicht umhin, zu fragen, warum so viele achtungswerthe Conchyliologen in ihren Werken die Conchylien auf den Spitzen stehend abbilden?“⁶³

Die Ablehnung der „Spitzstellung“ und Roßmäßlers Entscheidung für eine konsequente „Basenstellung“ in der *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* umfasst eine Anzahl von Argumenten die Verbesserung der Klassifizierung, vor allem aber das genauere Beobachten und die Schärfung des Auges betreffend.⁶⁴ So würden beim Abzeichnen eines auf der Spitze stehenden Schneckengehäuses durch dessen bauchige Umgänge die darunterliegenden kleiner werdenden Windungen „beschattet, daher undeutlich“ werden, also schon zum Zweck der präzisen Erfassung jedes dieser Objekte von der Spitze auf die Basis zu wenden sein.⁶⁵ Weil die „ältern Ikonographen“ beim Zeichnen auf eine „unverkürzte Ansicht“ der Mollusken zu wenig geachtet hätten, fänden sich in den früheren Atlanten sehr oft perspektivisch verzerrte und daher irreführende Abbildungen. Auch bei der Identifizierung solcher Mängel, so Roßmäßler, vermöge die Basenstellung zu helfen und dabei das Auge zu schulen, indem man die betreffenden in Spitzstellung gegebenen Zeichnungen einfach ihrerseits auf den Kopf dreht und seitenverkehrt betrachtet und auf diese Weise die auf Wahrnehmungsfehler zurückgehenden Verzeichnungen ins Auge fallen.⁶⁶ „Wieder ein Vorzug der Basenstellung der Gehäuse beim Zeichnen,“ kommentiert Roßmäßler den auch didaktischen Wert dieser Ansicht, „weil man bei so gezeichneten Figuren die Mängel der Zeichnung weit leichter wahrnimmt, man also auch richtiger zeichnet.“ Durch Nichtbeachtung dieser Anfangsgründe des Zeichnens von Mollusken wäre es z.B. im *Conchyliencabinet* von Martini und Chemnitz immer wieder zu „Lächerlichkeiten“ gekommen.⁶⁷

Zum Prinzip erhoben wird die Basenstellung von Roßmäßler jedoch nicht durch die Zweckmäßigkeit dieses Verfahrens und dessen Effektivität bei der Schulung des Sehens. In den Augen Roßmäßlers ist dieses Verfahren vielmehr das Sehen selbst, ist die Basenstellung

⁶³ Roßmäßler 1835ff. (1835), S.22.

⁶⁴ Ebd., dass.

⁶⁵ Dass.

⁶⁶ Ebd., S.23 (u.Vorige).

⁶⁷ Ebd., dass.

im Gegensatz zu der dem Sehen widersprechenden Spitzstellung der Wahrnehmung immer schon gemäß, ist diese systematische Umstellung von der Spitze auf die Basis bei der Visualisierung von Mollusken um des Selbstsehens willen nur natürlich und notwendig. „Wenn ein gewöhnlicher Beschauer eine Schnecke in die Hand nimmt, so nimmt er sie allemal so, dass die Spitze nach oben, die Mündung nach unten liegt,“ heißt es bei Roßmäßler, um im Vorgriff auf spätere Überlegungen zu einer „natürlichen Weltanschauung“ fortzufahren, „es scheint ein natürliches Gefühl für die Basenstellung zu sprechen.“ Und den Begriff des „natürlichen“ Sehens am Schluss seiner praktischen Erwägungen über die Basenstellung noch einmal festigend und dabei von den Ideen Alexander von Humboldts zu einer „physischen Weltanschauung“ weit entfernt: „Dies sind die Gründe, die mich für die Basenstellung bestimmten, zu denen ich einige Worte des jovialen Chemnitz hinzuzufügen nicht unterlassen kann: „ist es wohl natürlich, einen Menschen auf den Kopf zu stellen, um von der Lage seines Mundes und seiner Zähne desto sicherer urtheilen zu können?“⁶⁸

II.2.5. Concreta

Als 1876, neun Jahre nach dem Tod Emil Adolf Roßmäßlers, die *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* ihre Fortsetzung findet, nutzt Wilhelm Kobelt als verantwortlicher Herausgeber das Vorwort zum ersten Band der Neuen Folge auch zu einem Rückblick auf die Leistungen Roßmäßlers. Besonders dessen „künstlerische Befähigung“ ist Kobelt eine Hervorhebung wert, da vor allem die schwierige Suche nach einem gleichwertigen Zeichner nach Roßmäßlers Ableben die Weiterführung des Katalogs so lange verzögert hätte.⁶⁹ Auseinandersetzungen mit den bildkritischen Grundlagen der *Iconographie* oder gar den schon hier greifbaren und in den darauf folgenden Schriften immer deutlicher formulierten ideellen Prämissen Roßmäßlers bleiben aus. Der erst 1886 nach weiteren zehn Jahren erscheinende zweite Band der Neuen Folge wagt in Bezug auf den von Roßmäßler vertretenen Begriff der Art eine erkenntnistheoretische Kritik. „Die ‚Art‘ ist für mich kein Concretum,“ so Kobelt sein Verständnis der Klassifizierung erläuternd, „sondern ein Abstractum, das der Sammler sich macht, um sich in dem Formenchaos zurecht zu finden, und dass er selbst seinen Bedürfnissen gemäss umgrenzt.“⁷⁰ Doch auch bei dieser für die *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* grundlegenden Neuordnung unterblieben tiefer gehende Versuche, Roßmäßlers Begriffe des Sammelns, des Beobachtens und des Konkreten wissenschaftshistorisch zu fassen oder die Umwertung der *Iconographie* dadurch zu

⁶⁸ Ebd., S.22 (u. Vorige).

⁶⁹ Roßmäßler 1935ff. (1876), o.Z. (S.2).

⁷⁰ Roßmäßler 1935ff. (1886), o.Z. (S.1)

begründen, dass sie im Kontext des Vormärz und der um 1850 in Deutschland wirksamen Ideen zu betrachten und deshalb einer Neuausrichtung zu unterziehen sei.

Philosophisch und politisch einflussreichere Autoren des 19. Jahrhunderts mögen durch ihr komplexer und systematischer gegründetes Insistieren auf das „*körperbezogene Denken*“, die Intelligenz des Sehens und die emanzipatorische Bedeutung des Sinnlichen die Originalität der Roßmäßlerschen Positionen allzu sehr überstrahlt haben.⁷¹ Dessen Betrachtungen über die Notwendigkeit der „*Basenstellung*“ beim Zeichnen von Schneckengehäusen, über das damit zusammenhängende „Selbstsehen“ und die „natürliche Weltanschauung“ erscheinen mit Blick auf diese Bibliographie leicht als eine zu vernachlässigende Nebensächlichkeit. Andererseits sind es gerade diese einschlägigen, erst einige Jahre nach den frühen Veröffentlichungen Roßmäßlers niedergelegten revolutionierenden Gedanken von Ludwig Feuerbach oder Karl Marx, die in der Rückschau das Engagement des Zoologen als einen spezifischen Zugang zu den Begriffen „*Concretum*“ und „*Abstractum*“ für Kobelt hätten auffällig machen können.

Über den Nachweis unmittelbarer Wechselwirkungen hinaus sind Parallelisierungen der Bildpraktiken Roßmäßlers mit der Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts dabei ein weiterführendes Beispiel dafür, dass Begriffe und Ideen nicht allein durch den hermeneutischen Nachvollzug ausformulierter Theorien entstehen und variieren. Roßmäßler zeigte sich in seinem 1856 veröffentlichten Band *Die vier Jahreszeiten* als einem naturkundlichen Panorama des Lebenszyklus deutlich durch die 1852 publizierte Schrift *Der Kreislauf des Lebens* von Jakob Moleschott inspiriert. Die *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* belegt jedoch, dass die Polemik des Materialisten für Roßmäßler und seine „*grundsätzlich materialistische Interpretation der Natur*“ weniger eine Offenbarung als eine nachträgliche Bestätigung war.⁷² Die von Moleschott provokativ gemeinte Maxime, dass „*die Entwicklung der Sinne [...] die Grundlage für die Entwicklung des Wissens*“ sei, war programmatisch in der *Iconographie* Roßmäßlers ab 1835 längst Wirklichkeit geworden.⁷³ Die hier vorgetragene Kritik am *Conchyliencabinet* von Martini und Chemnitz, sich zu wenig den „*gewöhnlichen Beschauer*“ zum Maßstab gemacht zu haben, zielte vorrangig auf die Verbesserung naturwissenschaftlicher Abbildungen. Als eine Anleitung für den

⁷¹ Bredekamp 2008, S.8. – Roßmäßler Werke machen auch nachvollziehbar, welche Ansprüche und Ideen eine Fortsetzung des am Objekt orientierten Denkens trotz der so genannten „kopernikanischen Wende“ des kantischen Kritizismus ermöglichten.

⁷² Jahn 1967, S.312.

⁷³ Moleschott 1852, S.47.

„aufmerksamem Beschauer“ greift der seit 1835 mit wachsendem Erfolg redigierte zoologische Katalog Roßmäßlers gleichwohl auch den Auffassungen voraus, die Ludwig Feuerbach in seinen *Grundsätzen der Philosophie der Zukunft* fixiert hatte. „*Die Aufgabe der Philosophie, der Wissenschaft überhaupt,*“ heißt es bei Feuerbach 1843 mit Bezug auf die naturwissenschaftliche Beobachtung, wenn auch ohne Erwähnung der Roßmäßlerschen Bemühungen um die Schulung des „Selbstsehens“, „besteht [...] nicht darin, von den sinnlichen, d.i. wirklichen Dingen weg, sondern zu ihnen hin zu kommen – nicht darin, die Gegenstände in Gedanken und Vorstellungen zu verwandeln, sondern darin, das den gemeinen Augen Unsichtbare sichtbar, d.i. gegenständlich zu machen..“⁷⁴

Dass sich in Gestalt des „gewöhnlichen Beschauers“ bereits mehrere Jahre vor diesen Grundlegungen der „konkrete, der wirkliche Mensch als Wahrheit“⁷⁵ als das Kriterium der Wissenschaft für Roßmäßler verkörpert, ist ohne dessen Arbeit an einem naturkundlichen Bild-Atlanten und die kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte wissenschaftlicher Abbildungen kaum vorstellbar. Wenn Karl Marx und Friedrich Engels in ihren ab 1845 verfassten ideologiekritischen Schriften mit der Bilder kopfstehend zeigenden Camera Obscura als Metapher operierten und damit ähnlich wie Roßmäßler gegen die Vorgänger seiner *Iconographie* ihren Vorläufern in der Geschichte der Philosophie eine widernatürliche Verkehrung attestierten, dann ist diese Rhetorik bei Roßmäßler weit stärker aus dem direkten Umgang mit Bildern geboren. „Wenn in der ganzen Ideologie die Menschen und ihre Verhältnisse wie in einer Camera obscura auf den Kopf gestellt erscheinen,“ notieren Marx und Engels so entschieden wie Roßmäßler, jedoch mit mehr Sinn für die historische Gewordenheit dieser Vorgänge, „so geht dies Phänomen ebenso sehr aus ihrem historischen Lebensprozess hervor, wie die Umdrehung der Gegenstände auf der Netzhaut aus ihrem unmittelbar physischen.“⁷⁶ Und so energisch wie Roßmäßler gegen Chemnitz und dessen Mißachtung des Augensinns die konkrete Sinnlichkeit gegen die Abstraktionen der deduktiven Logik Hegels ins Feld führend: „Er stellt die Welt auf den Kopf und kann daher auch im Kopf alle Schranken auflösen, wodurch sie natürlich für die schlechte Sinnlichkeit, für den wirklichen Menschen bestehen bleiben.“⁷⁷ Marx und Engels beriefen sich 1845 gegen Hegel gewandt auf den „individuellen, konkreten Menschen“, den Roßmäßler durch seine

⁷⁴ Feuerbach 1970, S.325f.

⁷⁵ Ebd., S.313.

⁷⁶ Marx/Engels 1953, S.22.

⁷⁷ Marx/Engels 1972, S.204.

Erinnerung an den „gewöhnlichen Beschauer“ schon 1835 „vom Kopf auf die Füße gestellt“ hatte.⁷⁸

Den wirkungsmächtigeren Philosophen hat der Zoologe durch einen sehr engen Bezug von Theorie und Bild-Praxis auch in anderer Hinsicht etwas voraus. Die Genese und Wandlung des für die Ideengeschichte des Konkreten so bedeutsamen Begriffs der „*Camera Obscura der Ideologie*“ wird noch in der neueren Literatur zumeist diskursanalytisch mit Blick auf die „*Bedingungen der Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*“ untersucht.⁷⁹ Roßmäßlers scheinbar marginale Diskussion um „*Spitzstellung*“ und „*Basenstellung*“ in der *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken* ist ein genuin bildgeschichtliches Moment dieser Begriffs- und Ideengeschichte und bezeugt „zwischen Bildpraxis und Theoriebildung eine Dialektik [...], die ihren Ursprung im Sehen hat.“⁸⁰

⁷⁸ Ebd., dass.

⁷⁹ Schmieder 2004, S.223. – Neuere Ergebnisse der Diskursanalyse zum Begriff der „camera obscura der Ideologie“ vgl. Crary 1996 und Mitchell 1986.

⁸⁰ Probst/Klenner 2009, S.8.

II.3. Spuren der Steine. Carl Humann, Pergamon und das Abzeichnen

II.3.1. Archäologische Treue

Meldungen über archäologische Grabungsfunde oder Forschungsergebnisse der Altertumskunde haben in der ab 1866 erscheinenden *Zeitschrift für bildende Kunst* ihren festen Platz. Von der Antike bis zur Gegenwart reichend und auch die außereuropäische Kunst umspannend, verweist der große thematische Rahmen dieses Blattes auf das Selbstverständnis der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin in ihren Anfängen. In diesem frühen Moment seiner Entfaltung scheint sich das Fach nicht durch Abgrenzungen zu anderen Wissenschaften, sondern durch Einschließungen möglichst vieler Arbeitsfelder, Forschungsgegenstände und Denkweisen zu bestimmen. Diese Universalität wirkt nach hegelschem Verständnis leicht als die noch grobe und oberflächliche Abstraktheit des Beginns, dem notwendig eine weitere Konkretisierung durch „*abgegrenzte Forschungsbereiche*“ und eine „*spezialwissenschaftliche Zuspitzung*“ folgen musste. Wenn die „*Etappen der Selbstfindung*“ der Kunstgeschichte daran gemessen werden, in welchem Grad sie als eigenständige „*Universitätsdisziplin*“ im Sinne Hegels zu sich selbst gefunden hat, dann vermag aus einer umfassenderen, auch die so wirkmächtige hegelsche Deutung dieses Begriffs historisierende Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert sogar den Blick auf die Traditionen kunsthistorischer Interdisziplinarität weiter zu schärfen. Die auf institutionelle Unterscheidung und Ausdifferenzierung bedachte „*Facettierung in hochspezialisierte Kleinstbereiche*“ muss dem grenzenübergreifenden „*synthetischen Denken*“ entgegenstehen.¹ Wissenschaftsgeschichtlich und wissenschaftspolitisch jedoch ist viel zu gewinnen, wenn diese Gegensätze nicht als Abstraktion und Konkretion, sondern beide Fälle als Varianten des Konkreten begriffen und beurteilt werden.

Aus dieser Sicht offenbart sich die Pluralität der *Zeitschrift für bildende Kunst* auch als konkreter Ausdruck der sehr bestimmten Maxime, historische Forschung als Klärung der Gegenwart zu fassen. „*Der Drang nach künstlerischer Bildung lebt im innersten Bewusstsein unserer Zeit*“, schickt der Herausgeber, der von der Archäologie zur Kunstgeschichte wechselnde Carl von Lützow, 1866 dem ersten Band des neuen Periodikums voraus, um die Kunstgeschichte als Orientierungswissen des 19. Jahrhunderts zu visionieren. „*Die religiösen und politischen Kämpfe ruhen; der Kreislauf der philosophischen Systeme scheint vollendet zu sein; so manches Ideal früherer Zeiten liegt zertrümmert am Boden; und eben deshalb*

¹ Bredekamp 1978, S.E29f. (u.Vorige).

erblicken wir in der Kunst mit um so lebendigerer Gewissheit eine Versinnlichung jenes höheren Geisteslebens, das für den Menschen unverlierbar und daher stets von neuem anzustreben ist; eben deshalb glauben wir an die Mission der Kunst in der großen, allgemeinen Entwicklung des modernen Geistes.“² Als „Rechtsnachfolger der Philosophie“ machte dieser Historismus die verschiedenen Formen und Disziplinen geschichtlicher Forschung zu Elementen einer immer schon fächerübergreifenden ideengeschichtlichen Anstrengung, bezog diese „spezifisch moderne, allgemeine Wissenschaft“ aber auch die Kunst der Gegenwart nahtlos ein.³ So ist die in der *Zeitschrift für bildende Kunst* zu findende und zunächst befremdlich anmutende Rhetorik, dem 1875 vollendeten, die moderne Industriearbeit darstellenden *Eisenwalzwerk* von Adolph von Menzel anerkennend „archäologische Treue“ zu attestieren,⁴ gewiss eine Referenz an die geduldige Detailarbeit der ab 1870 durch sensationelle Funde das Tagesgespräch prägenden deutschen Archäologie. Die auffällige Apostrophierung ist zugleich das Zeugnis der im 19. Jahrhundert auf eine Disziplin allein nicht zu beschränkenden, kulturell wirksamen „Aktualität des Archäologischen“, die Künste und Wissenschaften miteinander verschränkte.⁵

Ohne diese institutionenübergreifende philosophische Orientierung der *Zeitschrift für bildende Kunst* würden die Zeichnungen des Ingenieurs und Entdeckers der Gigantomachie von Pergamon Carl Humann (1839-1896) wohl niemals den Weg in die zeitgenössische Öffentlichkeit gefunden haben. Sieht man die ab 1880 erscheinenden offiziellen Meldungen, Berichte und Atlanten der Generalverwaltung der königlich preußischen Sammlungen in Berlin über die Ausgrabungen von Pergamon durch, sucht man nach Abbildungen von der Hand Humanns vergeblich. Die visuell sehr flexible, schon ab 1871 Fotografien druckende *Archäologische Zeitung* hatte sich in ihrer ebenfalls 1880 gedruckten Information über die pergamenischen Funde auffälligerweise auf eine vollkommen bilderlose Mitteilung zurückgezogen. Nicht in fachwissenschaftlichen Publikationen der Archäologie und auch nicht in den Veröffentlichungen der beauftragenden staatlichen Institution, sondern auf den Seiten einer kunsthistorischen Zeitschrift zur Pflege und Förderung der „künstlerischen Bildung“ als „innerstem Bewusstsein unserer Zeit“ hatten Carl Humanns engagierte figürliche Visualisierungen eine erste und allem Anschein nach einzige Chance.

² von Lützow 1966, S.1.

³ Hardtwig 1978, S.22.

⁴ Rosenberg 1875, Sp.374.

⁵ Ebeling 2004, S.9.

Eine Ahnung dieser als weiteres Exemplum einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert näher zu betrachtenden Schwierigkeiten, die es trotz der großen Verdienste Humanns mit Veröffentlichungen seiner Zeichnungen gab, vermittelt noch die recht zurückhaltende Art und Weise, in der die *Zeitschrift für bildende Kunst* 1880 eine Skizze einrückte. Die Reproduktion begleitet jenen Artikel, der zu den einschlägigen Ausgrabungen in Pergamon zum ersten Mal Abbildungen lieferte und dennoch erscheint die Zeichnung buchstäblich als eine Nebensache. Den zu Schmuckzwecken am Ende jedes Haupttextes dieser Zeitschrift gedruckten Graphiken vergleichbar, ist Humanns originäres Grabungsdokument lediglich als marginale Schlussvignette verwendet worden (**Abb.14**). Eine zweite, im Verhältnis zu der Zeichnung überhaupt nicht signifikante Abbildung eines ebenfalls in Pergamon gefundenen ideal-schönen Frauenkopfes, dessen „*Stil ... auf einen anderen Meister als den des Gigantenreliefs*“ verweist, wurde dem Aufsatz hingegen als aufwendig gestaltete großformatige „*Lichtdrucktafel*“ beigegeben.⁶

II.3.2. Übertragungen

Dass seitens der Berliner Museen mit Beginn der Grabungen in Pergamon 1878 strenge Vorgaben erteilt wurden, den Kontakt zu Zeitungen und Zeitschriften zu vermeiden und vor allem Abbildungen der archäologischen Funde nicht an die Öffentlichkeit dringen zu lassen, würde für den Abdruck der Zeichnung Humanns in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 1880 erst recht eine größer dimensionierte Wiedergabe gerechtfertigt haben. Nicht allein diese Graphiken, auch alle anderen Informationen waren bis zu der offiziellen Präsentation vorläufiger Endergebnisse der Grabungskampagne durch die federführenden Berliner Sammlungen unter Verschluss zu halten. „*Dass möglichst Nichts über die Unternehmungen geschrieben wird, wünsche ich allerdings um des Unternehmens willen*“, heißt es gleich einen Tag nach dem ersten amtlichen Spatenstich am 9. September 1878 am 10. September 1878 nachdrücklich in einem Brief des Direktors der Antikensammlung in Berlin, Alexander Conze, an Carl Humann als durchführenden Grabungsleiter in Pergamon. „*Jede Schreiberei macht eine Wichtigkeit*“, führt Conze hier besonders deutlich aus, „*die wir nachher vielleicht mit Schwierigkeiten zu büßen haben. Wenn nachher alles gethan ist, so wollen wir schon sorgen, dass in würdiger Weise, jedenfalls durch Publikation der Stücke, die schon hier sind, dem Unternehmen ein Denkmal gesetzt wird. Und das ist dann auch mehr als alle vorzeitige Rederei. Mir gefällt es gerade so besonders, dass bis jetzt es so im Stillen gegangen ist.*“⁷

⁶ Rosenberg 1880, S.166.

⁷ Probst 2007, S.4. – Der Briefwechsel von Carl Humann und Alexander Conze ist bislang unediert. Die folgenden Passagen stammen aus Briefen im Nachlass von Alexander Conze am Deutschen Archäologischen

Conzes Gründe für die Geheimhaltung der Kampagne wandeln sich mit dem Fortgang und vor allem mit dem Erfolg der Grabungen. Durch frühzeitig gewecktes öffentliches Interesse entstehende „Wichtigkeit“ des Projekts hätte zunächst den Verhandlungen mit den türkischen Ministerien und dem Sultan in Bezug auf die Grabungsrechte schaden können. Die für ein Jahr erteilte Genehmigung zur Grabung auf dem Burgberg in Bergama, das so genannte „*Fermanjahr*“, ⁸ war mit einer Teilung der Funde verbunden. Jede durch allzu großes Aufsehen erzeugte Aufwertung der pergamenischen Resultate musste Conze größere Begehrlichkeiten nach den Fragmenten des Frieses des Pergamonaltars seitens der türkischen Regierung befürchten lassen. „*Jedes Wort in einer Zeitung vor Bergung der Fundstücke kann uns nur schaden*“, wurde Humann am 28. September 1878 kurz nach Grabungsbeginn von Conze erneut eindringlich instruiert. „*Daher ist jetzt der Konsul T. auch ausdrücklich vom AA angewiesen 1) zu schweigen, Mittheilungen zu verhindern, selbst die Funde als unbedeutend zu verhindern [sic!], 2) sich ad notam zu nehmen, dass wir bei der ‚Theilung‘ aufs Äußerste bestrebt sein müssen Alles zur Ara [dem Altar von Pergamon; J.P.] Gehörige auf unseren Theil mit Herstellung einer anderen Hälfte für die Türkei zu bekommen.*“ ⁹ Als würde sich die Aufsicht über Bilder von den Funden aus diesen Anordnungen nicht von selbst ergeben, betont Conze anschließend mit Blick auf die zur „*Aufnahme der Dinge in situ*“ in Betracht gezogene „*Mitwirkung eines Photographen*“ noch einmal, dass dieser „*natürlich keine Kopien anderweitig vergeben*“ dürfe. Nach einem halben Jahr Grabungstätigkeit in Pergamon ist Conze die Erleichterung über die strikte Einhaltung seiner Anweisungen deutlich anzumerken. „*Von den Zeitungen*“, lässt Conze in einem Brief vom 18. März 1879 zufrieden Humann wissen, „*ist Alles bis jetzt fern geblieben.*“ ¹⁰

Abbildungen waren von dieser Kontaktverweigerung am längsten betroffen. Nach seinem Besuch bei Humann in Pergamon am 21. Juli 1879 lässt ein Dr. Boretius in der *Nationalzeitung* eine erste Meldung über die Ausgrabungen in Pergamon erscheinen, ¹¹ „*Gerüchte*“ über die Funde müssen auch in der ausländischen Presse bereits geraume Zeit vor den offiziellen Bekanntmachungen kursiert haben, wie die ausführliche Besprechung über *Die*

Institut (DAI) Berlin und Durchschlagen von Briefen Humanns in dessen „Copierbüchern“ im Besitz der Antikensammlung Berlin. In diesen Quellen zu findende Äußerungen über Bildlichkeit und Bildpraktiken sind in Vorbereitung der vorliegenden Studie von mir extrahiert, in chronologischer Folge zusammengestellt und in einem unveröffentlichten Manuskript dem DAI und der Antikensammlung zur Verfügung gestellt worden. Die folgenden Verweise beziehen sich auf diese Unterlage.

⁸ Ebd., S.9.

⁹ Ebd., S.5.

¹⁰ Ebd., S.11.

¹¹ Kästner 1986, S.15.

Gigantomachie von Pergamon in der *Kunstchronik*, dem Beiblatt zur *Zeitschrift für bildende Kunst*, vom 11. und 18. Dezember 1879 andeutet.¹² Diesem Beitrag war eine Pressekonferenz der Berliner Museen vom 26. November 1879 über die pergamenischen Skulpturen vorausgegangen¹³ und nachdem Conze am 29. Januar 1880 in einem Vortrag in der Berliner Akademie der Wissenschaften die von Humann und ihm geleiteten Ausgrabungen ebenfalls publik gemacht und dieser Vortrag auch in einem Separatdruck verbreitet wurde,¹⁴ waren die Funde von Pergamon endgültig zu einem Thema geworden. Doch in keiner dieser Publikationen sind Bilder der Plastiken zu finden und selbst der lange nach dem Vortrag Conzes im Januar und dem mit einigen Bildtafeln versehenen *Vorläufigen Bericht* über die Ergebnisse der Ausgrabungen in Pergamon im *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen* vom August 1880 vergleichsweise spät gedruckte, „von der General-Verwaltung der kgl. Museen redigirte Bericht“ in der *Archäologischen Zeitung* war unebildert.¹⁵

Vor diesem Hintergrund wirkt die Publikation der Zeichnung Humanns in der *Zeitschrift für bildende Kunst* im März 1880 wie ein spektakulärer Vertrauensbruch. Er wurde von dem Blatt allerdings alles andere als sensationshungrig verwertet, als solcher nicht einmal mitgeteilt. Hatte die *Kunstchronik* am 11. und 18. Dezember in ihrer Zusammenfassung der Pressekonferenz vom 26. November 1879 in Berlin über die Pergamonfunde noch darauf hingewiesen, „dass es sich bis jetzt im Interesse der Sache ... verboten hat, das Geheimnis aus der kleineren Anzahl der schon geraume Zeit unterrichteten Fachgenossen in fernere Kreise zu übertragen“,¹⁶ hielt sich Adolf Rosenberg in seinem feierlichen Artikel, der die Ästhetik des Pergamon-Frieses der medialen Öffentlichkeit erstmals bildlich sichtbar machte, bezüglich der Herkunft und Bedeutung seiner durchschlagenden Abbildung bedeckt. Nach wie vor stellten Visualisierungen ein „Geheimnis“ dar, waren Humanns Zeichnungen gerade wegen der „Begeisterung“ der Öffentlichkeit für Pergamon zur Verbreitung nicht freigegeben,¹⁷ „da davon bei dem jetzigen Heißhunger der Publicisten Missbrauch gemacht werden könnte“, wie Conze Humann noch am 14. Januar 1880 warnend schreibt.¹⁸ In dem Zusammenhang fällt umso mehr ins Auge, dass Rosenberg die seinem Text beigegebene

¹² Förster 1879, Sp.129.

¹³ Kästner 1986, S.15.

¹⁴ Rosenberg 1880, S.163.

¹⁵ *Archäologische Zeitung* 1880 (o.A.), S.197.

¹⁶ Förster 1879, Sp.129.

¹⁷ Kunze 1986, S.6.

¹⁸ Probst 2007, S.16.

Fotografie einer im Vergleich mit dem Pergamon-Fries bedeutungslosen Frauenbüste ausgiebig beschrieb, das von Humann gezeichnete einschlägige Fries-Fragment jedoch bis auf die pauschale Bildunterschrift „*Bruchstück aus der pergamenischen Gigantomachie. Nach einer Skizze von K.Humann*“ gänzlich unkommentiert ließ.¹⁹

Ein zweiter, mit zunehmendem Erfolg der Grabungen immer wichtiger werdender Grund für Conzes hermetische Informationspolitik bestand in der Besorgnis, die mit der Enthüllung der zumindest teilweise rekonstruierten Gigantomachie von Pergamon in Berlin verbundene Sensation könnte durch vorzeitige Veröffentlichungen geschmälert werden. Stärker als die Furcht vor einer Konkurrenz mit den türkischen Behörden um die Grabungsergebnisse verweisen diese von Conze früh formulierten ehrgeizigen Vorstellungen von einer möglichst monumental wirkenden Präsentation der Pergamonfunde bereits darauf hin, warum auch nach den autorisierten Bekanntmachungen und den ersten Ausstellungen des Gigantenfrieses im Berliner Alten Museum die Zeichnungen Humanns in offiziellen wissenschaftlichen Dokumentationen der Grabungen nicht publiziert worden sind.

Entsprechende Vorbehalte und Bedenken mögen selbst der *Zeitschrift für bildende Kunst* gekommen sein, wenn das Blatt trotz des nach dem Ende der „*Nachrichtensperre*“ Conzes zu Beginn des Jahres 1880 vollständig erwachten öffentlichen Interesses an den Funden aus Pergamon die Zeichnung Humanns als ersten breit gestreuten optischen Eindruck der epochemachenden Ausgrabungen unkommentiert und so verschwindend klein abgebildet hatte.²⁰ „*Dem großen Publikum bleibt Alles verborgen*“, hatte Conze in Fragen der Kommunikation über die Arbeiten in Pergamon Carl Humann am 19. Februar 1879 zum wiederholten Male mitgeteilt, „*erstens um immer noch unserer verwünschten Abmachung in Cospoli nicht zu schaden, und zweitens um erst durch Zusammensetzen der aneinandergehörigen Theile einen für den Laien packenden Eindruck hervorzubringen*.“²¹ Was in diesem Brief noch in Bezug auf den „für den Laien packenden Eindruck“ der Grabungsergebnisse bei deren Aufstellung formuliert worden war, sollte sich im Folgenden auch als Kriterium zur Bewertung von Bildern des Gigantenfrieses durchsetzen.

¹⁹ Rosenberg 1880, S.168.

²⁰ Kästner 1986, S.13.

²¹ Probst 2007, S.10.

II.3.3. Künstlerhände

Nur bruchstückhaft erhalten, ist dem Briefwechsel zwischen Carl Humann und Alexander Conze höchstens indirekt zu entnehmen, wie dessen Auflagen im Umgang mit Informationen und Bildern über die Pergamon-Kampagne von Humann aufgenommen wurden. Vor allem aus den Jahren der Bergung des Pergamon-Frieses 1878-1880 fehlen die originalen Schreiben Humanns, so dass Conzes mehrfaches Bitten um Diskretion für sich steht, Kommentare des Adressaten dazu nur vermutet werden können.²² Es ist gut vorstellbar, dass es Humanns sozial exponierte Stellung als Eisenbahn-Ingenieur bei der „*Ausführung verschiedener Chausseebauten*“, für die er ab 1869 „*ein Hauptquartier in Pergamon*“ errichtet hatte,²³ aber auch dessen Kontakte zu Prominenten z.B. ab 1873 zu Ernst Haeckel waren,²⁴ die Conze Humann gegenüber öfter auf Stillschweigen und Zurückhaltung drängen ließen. Die nächst den Briefen wichtigste Quelle zu dieser Zweckfreundschaft, der im August 1880 im *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* erschienene *Vorläufige Bericht* über die Grabungsergebnisse in Pergamon und die hierzu von Humann beigezeichnete *Geschichte des Unternehmens* enthält jedoch nichts über eventuell mit dem Kommunikationsverbot zusammenhängende Kontroversen während der von Humann dankbar als „*liebste Erinnerung*“ seines ganzen Lebens bezeichneten Arbeitsgemeinschaft mit Conze bei der Entdeckung und Sicherung des Pergamon-Frieses.²⁵ Von den fortgesetzten Ermahnungen zur Geheimhaltung findet sich in dem zusammenfassenden Grabungsbericht kein Wort, ebenso wie Rosenberg in der *Zeitschrift für bildende Kunst* hatte es auch Humann unterlassen, auf Conzes Verfügungen einer Presse-Kontaktsperre näher einzugehen oder deren Bedeutung für den organisatorischen Ablauf der Ausgrabungen überhaupt zu erwähnen.

Konflikte sind in der Memoria der weitgehend als Erfolgsgeschichte erzählten Entdeckung des Pergamonfrieses kaum präsent, möglicherweise hat die in den Quellen immer wieder hervorgehobene „*praktische Veranlagung*“ von Carl Humann persönliche Reibungen absorbiert und ihn in administrativen Fragen schnell einlenken lassen.²⁶ „*Vielleicht das schönste und treffendste Bild*“, notierte der Generaldirektor der königlich preußischen Kunstsammlungen Richard Schöne 1896 in seinen Erinnerungen an Humann, „*hat er*

²² Ein Großteil der Korrespondenz Humanns ist bei einem Bombenangriff auf Berlin 1945 verbrannt. Die „Copierbücher“ Humanns im Besitz der Antikensammlung mit Durchschlägen von dessen Briefen an Conze setzen erst 1884 ein. Für die freundliche Unterstützung bei der Recherche bedanke ich mich bei Volker Kästner, Antikensammlung Berlin.

²³ Conze 1880, S.133.

²⁴ Schulte 1971, S.42.

²⁵ Conze 1880, S.156.

²⁶ Rosenberg 1880, S.162.

*unwillkürlich von sich in den Berichten gezeichnet, die er über die verschiedenen von ihm geleiteten Unternehmungen abgestattet hat; sie spiegeln die ganze Frische und Unbefangenheit, die warmherzige und hingebende Begeisterung des Mannes und erklären dem Leser am ehesten die Anziehungskraft, welche seine Persönlichkeit ausübte.*²⁷ Dass in diesen Berichten detaillierte Anmerkungen über seine Grabungszeichnungen und die während der archäologischen Aktivitäten in Pergamon fortdauernd diskutierten Fragen der Bildlichkeit und der Reproduktion der Funde fehlen, ist ein besonders eindrucksvolles Zeichen dieser Loyalität. Humann selbst hatte primär seine „*eifrig praktische Tätigkeit*“ als den eigentlichen Anteil seiner Person an den Unternehmungen unterstrichen²⁸ und so ist das „*nie von einem Misston getrübe Zusammenleben und Schaffen*“ in Pergamon das von den öffentlichen Verlautbarungen und gemeinschaftlichen Erinnerungen gezeichnete Bild dieser Grabungskampagne.²⁹ Nur die Bilder stören das Bild. Nichts veranschaulicht die Bedeutsamkeit der untergründigen, aber beständig schwelenden Problematik des Visualisierens der Entdeckungen von Pergamon so sehr wie der Abdruck einer von Humanns Zeichnungen mehrere Monate vor Erscheinen des amtlichen *Vorläufigen Berichts* über die pergamenischen Entdeckungen in der *Zeitschrift für bildende Kunst* im März 1880. Nur diese unerlaubte Publikation verriet dem aufmerksamen Beobachter, dass es doch zu Streitigkeiten gekommen war. Wenn etwas das harmonische „Zusammenleben und Schaffen“ in Pergamon trüben konnte, dann die Frage nach dem archäologischen Bild.

Eine Spur dieser sich in Pergamon entwickelnden Bilderfragen und ihrer einschneidenden Etappen ist auch die weitgehende Folgenlosigkeit der irregulären Verbreitung der Zeichnung Humanns. Dass der Artikel von Rosenberg zu einem tiefer gehenden Zerwürfnis mit den Berliner Museen nicht führte und die unautorisierte Abbildung den bestehenden Kooperationen die Vertrauensbasis nicht entzog, ist nur durch die sich um 1880 radikal verändernden Ansprüche an archäologische Darstellungen und einen damit zusammenhängenden Wandel der Bewertung von Humanns Zeichnungen erklärlich. Natürlich war Conze der Verstoß gegen das Bilderverbot nicht verborgen geblieben, auch über den Zuträger der Zeichnung an die Zeitschrift stellte er Überlegungen an. „*In der Lützowschen Zeitschrift für bildende Kunst hat ein Herr Rosenberg über Pergamon geschrieben*“, gibt Conze in einem Brief vom 31. März 1880 an Humann diese nur in einem Punkt bemerkenswerte Presseresonanz auf die Pergamon-Funde weiter, „*d.h. meinen Vortrag*

²⁷ Wiegand 1930, S.9.

²⁸ Ebd., S.2.

²⁹ Conze 1880, S.146.

umgeschrieben u. den schönen Kopf nach dem jetzt schon in den Handel gelenkten Abgüssen und die eine Reiterin ,nach einer Zeichnung von Carl Humann', wie drunter steht.“ Und wie zur eigenen Beruhigung über die Art und Weise der Wiedergabe weiter: *„Übrigens nur ganz klein in Holzschnitt abgebildet. Schadet nicht, aber wo mag er sie ... [Stelle unleserlich; geschnurrt? J.P.] haben?“*³⁰ Zu den entschiedenen, seit 1878 die Grabungen stets begleitenden und 1880 ungebrochen aufrecht erhaltenen Forderungen der Zügelung bei der Weitergabe von Bildern an die Presse scheint es kaum zu passen, dass Conze nachsichtig ironisch reagiert, als dessen massive medienpolitische Direktiven bezüglich der Pergamon-Funde durch die Veröffentlichung in der *Zeitschrift für bildende Kunst* dann doch verletzt werden. Die Reaktion Humanns auf diese unaufgeregte Mitteilung ist nicht erhalten, aber sie konnte ihm erneut zu verstehen geben, das Conze überraschenderweise nur noch sehr wenig Aufhebens wegen dieser Graphiken machte und die bis dahin wohlwollenden Blicke auf die Zeichnungen bei den für Pergamon wissenschaftlich Verantwortlichen sich ins Gegenteil verkehrt hatten.

Auslöser und Maßstab dieser bild- und ideengeschichtlich weiterführenden Umwertung der archäologischen Aufnahmen Humanns und wohl auch der Grund dafür, dass eine der gut gehüteten Dokumentationen der Pergamon-Funde vorfristig ihren Weg in die Öffentlichkeit fand, ist die seit Beginn des Jahres 1880 durch Conze vorbereitete amtliche Bekanntmachung der Grabungsergebnisse von Pergamon, dem so genannten *Vorläufigen Bericht*. *„Die Illustrationen“*, wird Humann von Conze am 7. Januar 1880 über die visuelle Ausstattung dieser Akten in Kenntnis gesetzt, *„wären dazu ein verkleinerter Auszug Ihres großen Plans – mit Angabe nur der Hauptsachen zur Erläuterung des Berichts [...] ferner in Zeichnung die zwei Hauptgruppen der Gigantomachie und in Photographie gedruckt das eine jetzt ganz gereinigte Stück den jungen Giganten [sic!], wo die Treppe in die Platte schneidet; die Zeichnung sollte nur die Komposition, die Photographie die Detailbehandlung an einem guten Beispiel zeigen.“* Doch trotz dessen intensiver Arbeit als Zeichner vor Ort, trotz seiner hohen Verdienste um die Entdeckungen von Pergamon und auch trotz des stark geminderten Anspruchs an die Zeichnungen als bloße Eindrücke der *„Komposition“* kam Humann als Zeichner der Skulpturen im *Vorläufigen Bericht* für Conze zu keinem Zeitpunkt in Frage. *„Die Zeichnungen der zwei Hauptgruppen“*, heißt es kurz angebunden in dem Brief vom 7. Januar 1880 an Humann weiter, *„wird Otto Knille, unser zur Zeit ja mit bester Historienmaler, ausführen, denn wir dürfen sie nicht anders denn von einer guten*

³⁰ Probst 2007, S.18.

*Künstlerhand zuerst vors Publikum bringen.*³¹ Auch Humanns Antwort auf diesen Brief ist nicht überliefert, aber dass Conze schon sieben Tage später in den wöchentlich zwischen Pergamon und Berlin gewechselten Briefen erneut auf die Zeichnungen zu sprechen kommt, lässt auf Nachfragen schließen. Offenbar hatte Humann seine Blätter zurückverlangt, zumindest besorgt nach deren weiterem Verbleib gefragt, wenn diese Dokumente in dem Bericht über die Grabungen in Pergamon keine Verwendung mehr fanden. „*Was Ihre Zeichnungen betrifft*“, informiert Conze Humann am 14. Januar 1880, „*so hält das Ministerium daran fest, dass Ihnen wie schon früher mitgeteilt das Eigentum verbleibe, aber mit der Bedingung, einstweilen nicht zu publicieren.*“³² Und wieder eine Woche später am 21. Januar 1880 zu demselben Punkt: „*Was ihre Zeichnungen anbelangt, so habe ich vom Ministerium nun auch den formalen Bescheid bekommen, dass Ihnen das Eigentum derselben gern gegönnt ist, jedoch unter Vorbehalt des Publikationsrechts für das k. Ministerium, resp. des Museum [sic!].*“³³

Immer wieder berühren die Briefe Conzes an Humann in den folgenden Wochen den Fortgang der Arbeit am *Vorläufigen Bericht*, der nur einen Text Humanns, aber keine seiner Zeichnungen der von ihm unter „*Freudenthränen*“ ergrabenen Skulpturen enthalten wird.³⁴ „*Knille fängt eben an die Zeusgruppe zu zeichnen. Es ist ein Gerüst gebaut worden*“, heißt es am 21. Januar, am 28. Januar „*die andere vorläufige Nachricht, für die Knille die Zeusgruppe ... beendet hat, machen wir am besten zusammen fertig, wenn Sie hier sein werden*“, „*die vorläufige Aprilpublikation schreitet in Bezug auf Knilles Zeichnungen vor*“ am 25. Februar und am 31. März im selben Atemzug mit der Nachricht über die Publikation der Humann-Zeichnung in der *Zeitschrift für bildende Kunst* über den im April nicht fertig werdenden *Vorläufigen Bericht* trocken: „*Als Tafeln resp. Holzschnitt im Text sind beabsichtigt [...] von Knille -) Zeusgruppe, Athenagruppe*“.³⁵ Wenn sich der Zeitplan für das Erscheinen dieser Grabungsdokumentation zu „*Ostern*“ hätte halten lassen,³⁶ würden der *Vorläufige Bericht* im *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* über Pergamon mit den Zeichnungen Knilles und der eine Zeichnung Humanns veröffentlichende Artikel von Adolf Rosenberg in der *Zeitschrift für bildende Kunst* etwa zeitgleich erschienen sein. Stattdessen musste Conze, der in Humann selbst die „undichte Stelle“ erkannt haben mochte, mit Rücksicht auf das

³¹ Probst 2007, S.15.

³² Ebd., dass.

³³ Ebd., S.16.

³⁴ Conze 1880, S.150.

³⁵ Probst 2007, S.16+17.

³⁶ Ebd., S.16.

Alleinstellungsmerkmal des erst im Sommer 1880 abgeschlossenen *Vorläufigen Berichts* weiterhin auf eine augenscheinlich immer unwilliger eingehaltene Selbstkontrolle Humanns bei der Verbreitung von Bildmaterialien über Pergamon pochen. „Übrigens schrieb mir Ihr Hainholzer Freund, dass er Sie in der Gartenlaube zu Nutz und Frommen verarbeiten würde und dabei Ihre Zeichnungen, von denen er Photographien habe, veröffentlichen wolle“, spricht Conze noch am 28. Juli 1880 in einem Brief an Humann dessen eigentlich untersagtes Weitergeben eigener Zeichnungen offen an. „Ich habe ihm darauf schreiben müssen, dass das Recht der Veröffentlichung der Zeichnungen ausschließlich dem Ministerium zustehe.“³⁷

II.3.4. Kameras

Am Ende ihres Wandels vom erkenntnisleitenden Grabungsdokument in eine irritierende Schlußvignette der *Zeitschrift für bildende Kunst* hin zu popularisierenden Illustrationen in der *Gartenlaube* lösen die Zeichnungen Humanns keine wissenschaftlichen, sondern nur noch juristische Fragen aus. Als erste Sicherungen der Funde vor Ort und bei der Vermittlung der Ergebnisse nach Berlin während der Ausgrabungen noch unverzichtbar, hatten Humanns Aufnahmen für die weitere Erforschung von Pergamon jeglichen Wert verloren. Erst in späteren wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen werden diese Graphiken wieder berücksichtigt, die archäologische Forschungsliteratur über die Skulpturen von Pergamon jedoch gründet auf Abbildungen von anderer Hand oder wird das Medium der Zeichnung schließlich ganz und gar ausscheiden. In dem ab 1885 erscheinenden großen Atlas zu den *Altertümern von Pergamon* kommen nur noch kartographische Zeichnungen vor, der Teilband über *Die Frieze des großen Altars* von 1910 zeigt den Pergamon-Fries ausschließlich in Fotografien (**Abb.15**). Nach dem *Vorläufigen Bericht* von 1880, den durchgängig fotografisch zu bebildern man sich noch scheute und für den man um der größeren Wirkung beim Publikum willen unter Zurücksetzung Humanns die bedeutsamsten Fundstücke von ausgesuchter Künstlerhand zeichnen ließ, ist in den folgenden offiziellen Publikationen der königlich preußischen Museen über Pergamon auf Skulpturenzeichnungen schlechthin verzichtet worden. Die Entscheidung Conzes gegen die Reproduktion von Humanns Blättern spiegelt daher nicht lediglich ein einzelnes Urteil über deren ästhetische Qualität. Der Vorgang steht vielmehr am Anfang einer wachsenden Distanz gegenüber der Zeichnung als wissenschaftlicher Abbildung von Plastiken in der Archäologie und erlaubt bei näherer Betrachtung die Überprüfung eines Paradigmenwechsels.

³⁷ Ebd., S.18.

Dass „man im Banne der neu aufkommenden Photographie [stand], so dass die Feinheit und Sicherheit dieser Zeichnungen ins Hintertreffen geriet“, macht gerade Humanns Verbildlichungen zur Grundlage von Fragen nach der von wechselnden Kulturen des Blicks geprägten Bild- und Ideengeschichte der „Feinheit“ und Genauigkeit archäologischer Visualisierungen.³⁸ Sogar die *Zeitschrift für bildende Kunst* hatte „mit der Photographie neu sehen gelernt“,³⁹ wenn in dem Artikel von Rosenberg 1880 die Zeichnung Humanns in nur sehr kleinem Format und unkommentiert gedruckt, die dem Text außerdem beigegebene Fotografie hingegen als großformatige Tafel publiziert und detailliert besprochen wurde. Ihrer besonderen Fallhöhe als zunächst bewunderte, aber bald disparat werdende Dokumente wegen sind Humanns Zeichnungen für Fokussierungen der um 1880 sich vollziehenden medien- und begriffsgeschichtlichen Wandlungen der Idee des Konkreten in der Archäologie beispielhafte Extreme. Tiefergehende Reflexionen über Bildtechniken und „Bildpraktiken“ hat es von Humann dabei ebenso wenig gegeben wie von dem Forschungsreisenden Friedrich Sellow oder dem Zoologen Emil Adolf Roßmäßler, die ähnlich intensiv zeichnerisch tätig waren, ähnliche Aufgaben der methodischen Erfassung zu lösen hatten und ähnlich wie Humann vornehmlich praktisch auf wissenschaftliche Anforderungen an das Bild reagierten oder diesbezüglich praxisbezogene Entscheidungen befolgten.⁴⁰ Wenn die Bildpraxis Humanns letztlich auch strategisch eingesetzte Kontakte zu Zeitungen und Zeitschriften umfasste, dann ist der rapide, sich förmlich unter den Augen der Öffentlichkeit vollziehende Bedeutungsverlust dieser Zeichnungen erst recht eine Schlüsselszene der Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert und durch seine in der *Zeitschrift für bildende Kunst* sichtbar werdenden kulturgeschichtlichen Dimensionen eine „mikrohistorisch“ exemplarische „Fallstudie“ im Wortsinn.⁴¹

Ihrerseits zunächst die Fotografie verdrängt zu haben, lässt die Zeichnungen Humanns zu so hervorhebenswerten Objekten in der Geschichte archäologischer Abbildungen werden. Trotzdem sich in der Archäologie Fotografien und fotografische Kameras längst durchgesetzt hatten, „Publikationen wie die *Archäologische Zeitung* in den 1870er und 1880er Jahren [beginnen], verstärkt auf Fotografien von Skulpturen“ zurückzugreifen⁴² oder einschlägige Grabungsberichte wie die *Trojanischen Altertümer* von Heinrich Schliemann schon 1874

³⁸ Dörner 1989, S.100.

³⁹ Michaelis 1908, S.296.

⁴⁰ Probst/Klenner 2009, S.8

⁴¹ Meier 1990, S.124.

⁴² Klamm 2011, S.144.

vollständig fotografisch bebildert sind, standen die Grabungen in Pergamon zu Beginn nicht „im Banne ... der Photographie“,⁴³ sondern unter dem starken Eindruck von Humanns Zeichnungen. Nichts ist in dem 1880 erscheinenden *Vorläufigen Bericht* davon noch sichtbar und doch werden in den vorausgehenden knapp zwei Jahren die nach und nach freigelegten einzelnen Fragmente des Pergamon-Frieses komplett mittels Zeichnungen kommuniziert. Conzes Politik der Verschwiegenheit und Zurückhaltung gegenüber der Presse hatte auch an dieser bemerkenswerten Umgehung der Fotografie bei der Dokumentation der Skulpturenfunde einen gewissen Anteil. „Dass Sie die Sachen nicht photographieren ließen, ist mir sehr lieb“, heißt es bereits am 2. Januar 1878 in einem der ersten Briefe, in denen sich Conze bei Humann für die Übersendung von Zeichnungen bedankt.⁴⁴ Dass Fotografien leicht zu reproduzieren sind und sich dadurch die Gefahr der verfrühten Kenntnis der Öffentlichkeit über das Unternehmen nur erhöhen würde, lässt Conze auch in seinem Brief vom 28. September 1878 über die Mitwirkung eines Fotografen zur Dokumentation des Grabungsterrains kurz nach den ersten großen Entdeckungen skulpturaler Überreste des Pergamon-Altars anklingen. Noch in einem Brief vom 14. Oktober 1879 ist nur von „aufzunehmenden Mauerkonstruktionsproben“ als Aufgabe eines zu engagierenden Fotografen die Rede.⁴⁵

Die Priorität der Zeichnung bei den visuellen Informationen der königlich preußischen Museen über die in Pergamon entdeckten Plastiken bemisst sich auch daran, dass Humann einen Monat nach dem großen Durchbruch bei den Nachforschungen statt einer fotografischen Kamera unwidersprochen eine Camera obscura zur verbesserten Dokumentation der spektakulären Funde ordern konnte. Die aufschlussreiche Bemerkung Conzes über dieses ansonsten weitgehend im Dunkeln bleibende zeichnerische Hilfsmittel Humanns stammt vom 23. Oktober 1878: „Wegen der Camera Obscura war ich gestern bei einem guten Fabrikanten hier, bin aber nicht zum Kaufe gekommen. Sie schreiben: Ihre Camera zum Preise von 6 M. sei zu klein. Hier war nur eine der größten zu 9 Mark mit einem Durchmesser des Objektglases von 75 Millimeter. Mit der probierten wir auf einen Gipskopf einzustellen und fanden das Bild auf der matten Platte recht undeutlich. Der Mechanicus meinte, die Camera sei überhaupt nur für Landschaften ein recht geeignetes Hilfsmittel. Danach glaubte ich Sie erst noch einmal fragen zu sollen, ob Sie doch mit der zu 75 Millimeter Durchmesser des Objektivs Ihren Zweck zu erreichen glauben oder ob ich eine

⁴³ Dörner 1989, S.100.

⁴⁴ Probst 2007, S.1.

⁴⁵ Ebd., S.14.

*noch größere bestellen soll. Sie brauchen nur zu bestimmen. Sie kann ja auch für andere Aufnahmen als die der Skulptur dienen.*⁴⁶ Ob und in welchem Umfang Humann bei Zeichnungen der von ihm in Pergamon ergrabenen Bildwerke von seiner eigenen Camera obscura Gebrauch gemacht hat – einem Brief Conzes vom 26. November 1878 zufolge wurde die Anschaffung des größeren Geräts von Humann wieder storniert –, ist nur schwer nachvollziehbar. Doch vor allem dieser knappe Hinweis auf bildgebende Geräte bei der Grabungsdokumentation in Pergamon zeigt, dass *„für die Anfangsphase der Humann’schen Tätigkeiten“* Fotografien nicht zufällig fehlen.⁴⁷ Die Anschaffung eines *„photographischen Apparats“* erörtert Conze mit Humann erst am 20. April 1881.⁴⁸

Humanns Zeichenfleiß erhält auch dadurch keinen Rückschlag, dass seine Anfrage nach einer besseren Camera obscura für noch präzisere Zeichnungen bei Conze überraschenderweise in Beschwichtigungen mündet. Dass *„die Zeichnungen ... hier allgemein, d.h. bei den Wissenden, als den Umständen nach sehr gut und genügend anerkannt werden“*, war Humann schon am 16. Oktober 1878 mitgeteilt worden.⁴⁹ Die Bitte um einen höherwertigen Projektionsapparat als Zeichenhilfe lässt Conze jedoch sehr sachlich werden. *„Da ja doch all und jedes von Skulptur und sonstigen Formstücken bewahrt wird“*, lautet die entscheidende, Fotografie und Zeichnung relativierende Passage in dem Brief vom 23. Oktober 1878 weiter, *„so verschlägt es gar nichts, ob wir jetzt schon etwas genauere oder ungenauere Zeichnungen bekommen. Was Sie bisher machten u. schickten, entsprach allen Erwartungen und ich bitte ganz unverändert ebenso fortzufahren, höchstens sich etwas weniger Mühe zu geben. Wenn wir jetzt nur eine ungefähre Vorstellung der Hauptstücke erhalten, so ist das völlig genügend.“* Da die Grabungen in Pergamon zunächst nicht vorrangig die Erschließung von unverrückbaren Architektur- und Bodendenkmälern, sondern von transferierbaren Exponaten für die Museen in Berlin zum Ziel hatten, waren die von Humann aus Pergamon geschickten Bilder der Skulpturenfunde in den Augen Conzes immer schon vorläufig und nicht mehr als nur Mittel zum Zweck. Welche Bildqualität zur Erzeugung einer *„ungefähren Vorstellung der Hauptstücke“* schon ausgereicht hätte, war von Conze mehr oder weniger bewusst in einer eigenen Zeichnung visualisiert worden. Die ungelenke, nur durch zusätzliche Beschriftungen verständlich werdende *„Kritzelei“* in einem Brief Conzes vom 1. Juli 1878 an Humann wird

⁴⁶ Ebd., S.6.

⁴⁷ Auinger 2011, S.46.

⁴⁸ Probst 2007, S.22.

⁴⁹ Ebd., S.6.

von dessen Zeichnungen weit übertroffen, Conze scheint nichts desto weniger von der Evidenz seiner sehr summarischen Skizze überzeugt gewesen zu sein.⁵⁰

Ein Beispiel nahm sich Humann, der „als Zögling der Bauakademie ... seine halbe Zeit mit Zeichnen nach der Antike im Museum verbracht“ hatte,⁵¹ daran nicht, umgekehrt sind die wiederkehrenden Komplimente Conzes für die aufwendig schraffierten und kolorierten Blätter des „*westfälischen Ingenieurs*“ mehr als nur Höflichkeiten (**Abb.16**).⁵² Insbesondere Humanns Zeichnung der am 21.Juli 1879 freigelegten Zeus-Gruppe des Pergamon-Altars ließ Conze alle Nüchternheit vergessen: „*Es geht mir mit Ihrer Zeichnung der Zeusgruppe wie damals mit der Athenagruppe und zumal dem laokoonitischen Giganten derselben, dass ich nicht von der Betrachtung loskommen kann*“, liest man in einem Brief vom 10.August 1879. „*Und das ist doch die höchste Wirkung des Kunstwerks, dass es uns zum immer fortgesetzten Schauen fesselt -, dass man eben gar nichts weiter will und denkt, als Anschauen, darin aufgehen. ... Es wird mir aber ordentlich schwer, die Zeichnung morgen für den Kronprinzen aus der Hand zu geben.*“⁵³ Diese Begeisterung und auch die Wirkung, die bei Verhandlungen um die Bewilligung weiterer Gelder für die Grabungen in Pergamon auf den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, den nachmaligen Kaiser Friedrich III., von den Zeichnungen Humanns ausgingen, war 1880 bei den Vorbereitungen des *Vorläufigen Berichts* über die Pergamon-Funde wie weggeblasen. Trotz oder gerade wegen der von Humann aufrecht erhaltenen „Mühe“ mit seinen zuvor vielfach bewunderten Darstellungen waren es die Athena- und die Zeus-Gruppe, die der Historienmaler Otto Knille für den *Vorläufigen Bericht* noch einmal zeichnen wird. Die eher beiläufige, nur kleinformatige und unkommentierte Abbildung in der *Zeitschrift für bildende Kunst* legt nahe, dass 1880 auch dieses Periodikum in den Zeichnungen Humanns nicht viel anderes mehr sah als im Verlauf einer Grabung entstehende Arbeitsskizzen und zweckgebundene „Kontaktaufnahmen“.

II.3.5. Bedingungslos konkret

Knilles Zeichnungen werden die Erwartungen nicht erfüllen. „*Eine Genugthuung*“, versucht Conze am 28.Juli 1880 Humann über den *Vorläufigen Bericht* und die damit verbundenen Enttäuschungen hinwegzutrusten, „*wird Ihnen übrigens folgender Passus aus Jacobys [Louis Jacoby, Berliner Kupferstecher; J.P.] Briefen an mich sein: ,von den Knilleschen*

⁵⁰ Ebd., S.2.

⁵¹ Conze 1880, S.130.

⁵² Rosenberg 1880, S.162.

⁵³ Ebd., S.13.

*Illustrationen habe ich zu meinem Bedauern zu sagen, dass die Humannschen dilettantischen Zeichnungen mehr Charakter und Stil zeigen, mehr den Eindruck des Originals geben als die lahme Wiedergabe von Knille“.*⁵⁴ Auch Conze ist angesichts der schwachen Ergebnisse skeptisch. *„Dass wir mit diesen Tafeln nichts erreichen, als dass die Publikation theurer dadurch werden muss, ist wohl jetzt den Meisten klar“*, muss Humann über die verfehlte Spekulation auf die Fähigkeiten Otto Knilles lesen. *„Es war gut gemeint, dass wir uns an einen namhaften Künstler von Beruf wandten.“* Um Knille nicht zu *„kränken“*, hält Conze allerdings an dessen Abbildungen fest, für eine Rückkehr zu den Zeichnungen Humanns ist es zu diesem Zeitpunkt der Vorbereitungen des *Vorläufigen Berichts* ohnehin zu spät. Als würden sich in diesem Schreiben alle bisherigen Reibungen in Bilderfragen bündeln und zugleich aufheben, weist Conze in dem Zusammenhang noch einmal eindringlich auf das *„ausschließlich beim Ministerium“* liegende Publikationsrecht für Humanns Pergamon-Dokumentationen hin und so ist in der bis 1895 anhaltenden Korrespondenz zwischen Conze und Humann von Veröffentlichungen der Zeichnungen Humanns durch die königlich preußischen Kunstsammlungen mit dem Brief vom 28. Juli 1880 das letzte Mal die Rede.

Sowohl Knille als auch Humann hatten Conzes Vorstellungen von publikationswürdigen Zeichnungen der pergamenischen Skulpturenfunde nicht entsprechen können. Zweifel weckten diese Blätter jedoch lediglich durch ihre ästhetischen Mängel. Die „Hauptstücke“ des Pergamon-Frieses im *Vorläufigen Bericht* über die Ausgrabungen nicht in Fotografien, sondern in Zeichnungen zu veröffentlichen, bleibt für Conze grundsätzlich unstrittig. Die vor Ort in Berlin befindlichen und Anfang 1880 in der Rotunde des Alten Museums aufgestellten Zeus- und Athena-Gruppen des Pergamon-Frieses hätten durchaus auch fotografiert werden können.⁵⁵ Stattdessen ist dem *Vorläufigen Bericht* nur ein eher nebensächliches Teilstück der Gigantomachie als Lichtbild beigegeben worden. Selbst in den Proportionen der Tafelabbildungen erweist sich Conzes fortbestehende Bevorzugung der Zeichnung, denen gegenüber die Fotografie in etwas kleinerem Format gedruckt worden ist (**Abb.17**). Dass Conze nicht um eines bestimmten Künstlers willen an der Zeichnung festgehalten hat, sich daher auch nicht der gestalterischen Besonderheiten der Humannschen Blätter wegen während der Grabungen in Pergamon mittels Zeichnungen über die Skulpturenfunde unterrichten ließ, sondern das Zeichnen als solches einem bestimmten Verständnis der Archäologie als Wissenschaft entsprochen haben musste, zeigt auch der ausschließlich mit

⁵⁴ Probst 2007, S.18.

⁵⁵ Ebd., S.16.

Zeichnungen argumentierende Text Conzes für den *Vorläufigen Bericht* (**Abb.18**). Die hier eingedruckten Darstellungen übertreffen die etwas kleinteiligen Aufnahmen von Humann und Knille in dem, was Conze von Anfang an als Funktion der Zeichnungen für den Grabungsbericht benannt hatte. „Die Zeichnung sollte nur die Komposition, die Photographie die Detailbehandlung an einem guten Beispiel zeigen.“⁵⁶ Auf diese reduzierten, fast diagrammatischen Konturenzeichnungen in dem Text zu Bildwerken des Pergamon-Frieses sind die umfangreichen Erläuterungen Conzes im *Vorläufigen Bericht* von 1880 durchweg bezogen. Eines der hier nur winzig abgebildeten Skulpturenfragmente ist auf einer der Tafeln des Berichtes noch einmal als große Fotografie zu sehen, doch dieses Bild bleibt ohne weiteren Kommentar.

Die „Detailbehandlung“ der Skulpturen von Pergamon extra durch die Fotografie zu dokumentieren, diese Abbildungen dann aber nicht allzu groß zu drucken und zudem unkommentiert zu lassen, war entfernt auch der Überlegung Conzes geschuldet, der weiteren Rekonstruktion des Pergamon-Frieses und dem mühseligen Zusammensetzen der Trümmerstücke nicht vorgreifen und daher im *Vorläufigen Bericht* noch „nicht bis auf alles im Zerstörungszustande Kleine und immer Kleinere hinein die Besprechung ausdehnen“ zu wollen.⁵⁷ Doch der Unterschied zu dem etwa zeitgleich in der *Zeitschrift für bildende Kunst* erschienenen Artikel über *Die Ausgrabungen von Pergamon* von Adolf Rosenberg, der gerade ein Fragment zum Gegenstand der Analyse ins „Kleine und immer Kleinere“ gemacht und sich dabei der Fotografie bedient hatte, ist zu groß, um nicht einen Gegensatz im Methodischen sichtbar werden zu lassen. Ließ Conze Zeichnungen als Tafeln und die Fotografie etwas kleiner formatiert in seinem *Vorläufigen Bericht* drucken, hatte die *Zeitschrift für bildende Kunst* ein fast nebensächliches Teilstück der Pergamon-Funde als große Bildtafel gebracht und die ungleich substantiellere, aber nur gezeichnete Darstellung Humanns in die Dimensionen einer Schlussvignette geschrumpft (**Abb.19**). Ließ der Zeitschriftenartikel Humanns Zeichnung auf sich beruhen, um primär anhand der Fotografie eingehende Untersuchungen vorzunehmen, argumentierte der *Vorläufige Bericht* unter Zuhilfenahme von Zeichnungen und zeigte die Fotografie kommentarlos. Für Conze bedurfte die Fotografie keiner weiteren Worte, für die *Zeitschrift für bildende Kunst* war es die Zeichnung, die für sich selbst sprach.

⁵⁶ Probst 2007, S.15. – Conze an Humann, Brief vom 07.Januar 1880.

⁵⁷ Conze 1880, S.61

1874, 1875 und 1876 schon war in der *Zeitschrift für bildende Kunst* eine Artikelserie veröffentlicht worden, deren methodische Anregungen zu einer „*bedingungslos an das Konkrete*“ gebundenen historischen Forschung als Spurensuche und „*Spurensicherung*“ führen sollte.⁵⁸ „*In dem Werk eines Künstlers sind alle [...] einzelnen Theile des Bildes charakteristisch*“, ist mehrere Jahre vor den Konflikten um angemessene Abbildungen der Fragmente von Pergamon in der *Zeitschrift für bildende Kunst* zu lesen. „*Wer nun die Absicht hat, einen Meister näher zu studieren, besser kennen lernen zu wollen, der muss auch auf dergleichen materielle Kleinigkeiten sein Auge richten und dieselben aufzufinden wissen. ... Es ist [...] gerade das Studium aller [...] einzelnen Teile, welche die Form eines Bildes ausmachen*“, führt der Autor dieser Aufsätze mit Blick auf die „Detailbehandlung“ eines Bildes durch einen Künstler und die daher notwendig detailbezogene Analyse bei der Bestimmung von Bildwerken weiter aus.⁵⁹ Die Etablierung dieser scheinbar selbstverständlichen und doch revolutionierend neuen Analysis zu einem Paradigma der Erforschung von Artefakten vollzieht sich parallel zu den Ausgrabungen von Pergamon. Die aus völlig gegensätzlichen Bewertungen der Detailanalyse von Plastiken resultierende sehr unterschiedliche Gewichtung von Zeichnung und Fotografie in dem Artikel von Adolf Rosenberg bzw. in Conzes *Vorläufigem Bericht* kann an diesem ab 1874 immer weitere Kreise ziehenden neuartigen Blick auf Kunstwerke gemessen werden. Zugleich machen diese sehr divergierenden archäologischen Abbildungen den problematischen Prozess des Paradigmenwechsels hin zur „Spurensicherung“ in den Geschichtswissenschaften sichtbar. Vor allem aus diesem Grund ist die Bildgeschichte der Skulpturenfunde von Pergamon für eine Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert exemplarisch.

Dass die ab 1874 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* erschienenen Beiträge von Ivan Lermolieff alias Giovanni Morelli unter dem harmlos klingenden Titel *Die Galerien Roms* gar nicht auf die Altertumskunde bezogen waren, macht die bildlichen Veröffentlichungen über den Pergamon-Fries zusätzlich zum bedeutsamen Monument der Erfolgsgeschichte dieser Methode. An der starken Rezeption der Bildforschungen Morellis in der Archäologie ließ der erste Rückblick auf *Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen* von 1906 nicht den geringsten Zweifel. „*Der rein künstlerische Gesichtspunkt hat die neuere Kunstgeschichte, die nicht den Weg durch die Philologie durchgemacht hat, von Anfang an stärker beherrscht und dadurch vielleicht die Subjektivität des Urteils gefördert, aber auch die Ausbildung*

⁵⁸ Ginzburg 2002, S.24.

⁵⁹ Lermolieff/ Morelli 1874/ S.9.

gewisser Bestimmungsmethoden hervorgerufen, die wir am kürzesten mit dem Namen Morellis bezeichnen. So hat die neuere Kunstgeschichte desto stärkeren Einfluss auf die Archäologie gewonnen, je bewusster auch diese den stilistischen, künstlerischen Gesichtspunkt in den Vordergrund zu rücken sich bestrebte.“⁶⁰

Die frühzeitige Entscheidung Conzes für die Fotografie und die von ihm mit diesem Medium verbundene Analyse der „Detailbehandlung“ im *Vorläufigen Bericht* von 1880 würde der 1884 nach dem „*Sturm der Begeisterung einer sachlichen Betrachtung Platz machenden*“ kritischen, sogar „*negativen*“ Bewertung der Skulpturenfunde von Pergamon zuvorgekommen sein.⁶¹ Stattdessen konnten die primär auf das Ganze der Komposition abzielenden und darum auf Zeichnungen basierenden Darlegungen Conzes einen Archäologen wie Heinrich Brunn vielmehr noch darin bestärken, Herabstufungen des Pergamon-Frieses mit Zukunftsfragen der methodisch arbeitenden Archäologie zu koppeln. „*Auch hier*“, erläutert Brunn sein induktives Vorgehen vom Einzelnen zum Allgemeinen für das „*Verständnis des Kunstwerkes*“ überhaupt, „*haben wir mit der analytischen Betrachtung des Einzelnen zu beginnen, den Wert der einzelnen Formen für sich und in ihrer Verbindung zu ganzen Gestalten, die Verbindung der Gestalten zu Gruppen zu prüfen, um schließlich zur Idee des Ganzen in seiner durch die Bestimmung des Monumentes bedingten poetischen und künstlerischen Ausgestaltung durchzudringen.*“⁶² Eine noch stärker ins Methodische gehende Publikation Brunns von 1893 belegt, dass diese „*analytischen Darlegungen ... als gründliche Analyse der Form*“ im Sinne Morellis nur noch mit Fotografien zu vermitteln waren.⁶³ Der von den königlich preußischen Kunstsammlungen veröffentlichte abschließende, ausschließlich Fotografien enthaltende Atlas über *Die Frieze des großen Altars* von 1910 ist der Endpunkt einer Entwicklung, deren Anfänge Conze im *Vorläufigen Bericht* von 1880 übersehen oder verworfen hatte.⁶⁴ Morellis für die Verfeinerung und „*Atomisierung*“ der archäologischen Reproduktion maßgebliche Methode würde letztlich auch Conzes strenges Verbot der Weitergabe von Zeichnungen Humanns an die Presse erübrigt haben.⁶⁵ Nur durch die anfängliche Unsichtbarkeit des Pergamon-Frieses in der Öffentlichkeit war eine Zeichnung Humanns konkret genug, um in der für die Durchsetzung der paradigmatischen Methode Giovanni Morellis so wichtigen *Zeitschrift für bildende Kunst* 1880 veröffentlicht zu werden.

⁶⁰ Michaelis 1908, S.297.

⁶¹ Kunze 1986, S.6.

⁶² Brunn 1905, S.435.

⁶³ Brunn 1893, S.VIII.

⁶⁴ Lindner 1999, S.13.

⁶⁵ Klamm 2011, S.143.

III. Vor Morelli

III.1. Formenstudien. Gustav Lucae, die Schädel und die Anatomie der Zeichnung

III.1.1. Morellis Schweigen

„Professor Wickhoff schreibt mir,“ berichtet Giovanni Morelli am 7. Juni 1884 an Jean Paul Richter, „einer seiner Kollegen an der Universität, ein Professor Langer, Anatom, habe kürzlich eine geistreiche Schrift für Künstler und Kunstfreunde herausgegeben unter dem Titel: ‚Anatomie der äußeren Formen des menschlichen Körpers‘, worin er namentlich auf die Bedeutung des Ohres und der Hand aufmerksam macht. Was also die Kunsthistoriker nicht begreifen wollen, das sehen die Naturforscher ein.“¹ Von einem Kunsthistoriker in Kenntnis gesetzt und sich mit der Neuigkeit an einen Kunsthistoriker wendend, kommentiert Morelli (1816-1891) die Nachricht über das Interesse eines Anatomen an seiner unkonventionellen bildanalytischen, die Autorschaft figurativer Kunstwerke anhand signifikanter gestalterischer Einzelheiten wie Ohrläppchen oder Fingernägel bestimmenden Methode mit offener Verachtung für die akademische Kunstgeschichte. Sowohl Jean Paul Richter als auch Franz Wickhoff sind zum Zeitpunkt des Briefes längst nicht mehr zum namenlosen wissenschaftlichen Nachwuchs zu rechnen und alles andere als Außenseiter der Disziplin. Dennoch löst die Publikation eines aufgeschlossenen Naturforschers bei Morelli einen Stoßseufzer über den Kunsthistoriker als solchen aus. Im selben Atemzug Naturwissenschaftlern in toto die raschere Auffassungsgabe zuzugestehen, mag nicht weniger oberflächlich erscheinen und zu der weit später formulierten Klage über die Trennung der Naturwissenschaften und der Geisteswissenschaften in einander entgegengesetzte „zwei Kulturen“ einen frühen Anlass geben.² In einer Vielzahl weiterer Briefe an den von ihm wie einen Schüler instruierten Richter ließ Morelli ähnliche Seitenhiebe auf die Kunstgeschichte und ihre „gelehrten“ Repräsentanten niedergehen.³ Der Skandal-Erfolg, der Morellis 1880 veröffentlichter Schrift über *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* beschieden war und selbst Beachtung in den Naturwissenschaften in Gestalt des Anatomen Carl Langer in Wien einschloß, beflügelte diese Aversion nur. „So was hätte ich fürwahr in meinen alten Tagen nicht erwartet, es noch erleben zu dürfen“, gesteht Morelli in einem Brief vom 23. Dezember 1883 Jean Paul Richter, „dass meine – Ihnen gegenüber darf ich wohl sagen – dass unsere Observationsmethode so allgemeinen Anklang

¹ Richter 1960, S.330.

² Snow 1967, S.16.

³ Richter 1960, Morelli an Richter, 13. Januar 1885, S.363.

(wenigstens theoretisch) finden würde – zu mal Resultate, zu denen die Methode führt, geeignet sind, die alte Schule der sog. Kunsthistoriker und – kritiker nach und nach aus dem Tempel hinauszutreiben.“⁴ Der „Lichtstreif durch die kunsthistorische Dämmerung“, so der Verleger Ernst Arthur Seemann über Morellis einschlägige methodische, unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff veröffentlichte Publikation von 1880,⁵ erhellte eine „langweilige Wüste der Kunstwissenschaft“,⁶ die Morelli von „Ästhetikern und Belletristen“ beherrscht sah und von denen sich selbst und ihm nahe Kunstforscher abzugrenzen er gerade in dem sehr persönlichen Briefwechsel mit Richter lebhaft bemüht war.⁷

Dem Austausch mit Jean Paul Richter ist auch das Für und Wider, das in der von Morelli so stark herausgeforderten Kunstgeschichte um dessen „*Observationsmethode*“ entbrannte, in verdichteter Form zu entnehmen. Schon die der Studiensammlung von 1880 vorausgehenden Aufsätze von 1874, 1875 und 1876 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* griffen unverhohlen jene „*kunstfaselnden Dilettanten*“ an, die sich der Methode Morellis nicht bedienten und die daher nicht „*wirklich zur Kunstwissenschaft durchdringen*“ würden.⁸ Das Pathos dieser Distanz setzt sich in den Reaktionen auf die Rezensionen und Statements von in dieser Weise attackierten deutschen, aber auch englischen und italienischen Kunsthistorikern fort, die Richter Morelli des Öfteren mitteilt. Dieser Briefwechsel dokumentiert jene Einwände und Empörungen der kunsthistorischen Gegnerschaft, die Morelli bei aller Reserviertheit zur Kenntnis gekommen sind; die Kommentare dazu verbleiben zumeist in den engen Grenzen dieses freundschaftlichen Briefverkehrs, den Morelli in der Hoffnung auf Richter als seinem Nachfolger der Richtung, in die er selbst „*nur die ersten, schüchternen Schritte getan*“ hätte, immer auch als Mentor führt.⁹

Schon aus dem Grund ist Morellis Credo in diesen Quellen mit größtem Nachdruck formuliert. Umso stärker überrascht, dass diese Positionierungen und Unterweisungen bei der Rechtfertigung seiner Methode und intellektuellen Haltung niemals weitergehende wissenschaftshistorische oder philosophische Dimensionen berühren. Mit der unversöhnlichen Unterscheidung von Kunstkenner und Kunsthistoriker das im 19. Jahrhundert so oft zu beobachtende Denken in Dichotomien fortschreibend, gibt Morelli

⁴ Ebd., S.296f.

⁵ Ebd., Morelli an Richter, 20.Januar 1886, S.462.

⁶ Ebd., Morelli an Richter, 2.Dezember 1888, S.542.

⁷ Ebd., Morelli an Richter, 27.Dezember 1882, S.246.

⁸ Lermolieff/ Morelli 1874, S.9.

⁹ Richter 1960, Morelli an Richter, 24.Januar 1885, S.370.

seinem Selbstverständnis als Kunstkenner Richter gegenüber stets in Abgrenzung zur Kunstgeschichte Ausdruck, diese Opposition wird sogar als der „*Kern meines Lermolieffbüchleins*“ herausgestellt, die Abscheu gegen die kunsthistorische „*Gedankenleere*“ der „*glänzenden Phrasen*“ würde in dieser leidenschaftlichen Abneigung erst recht einen nüchtern-reflexiven Umgang mit den eigenen Prämissen heischen¹⁰ – die epistemologischen Konsequenzen, die gedanklichen Bezüge oder die Herkunft der Grundlagen seiner so energisch von ihm selbst als eigentlich wissenschaftlich begriffenen Kunstforschung erörtert Morelli mit Richter jedoch nicht. „*Jeden Tag überzeuge ich mich immer mehr, dass unsere Experimentalmethode das beste Hilfsmittel sein dürfte, um mit der Zeit zu einer positiven Kunstwissenschaft zu gelangen*“, heißt es einmal,¹¹ um ein anderes Mal sogar sehr persönliche Schicksale von Kunsthistorikern im Fehlen dieser Positivität begründet zu sehen. „*Die Kunstgeschichte, wie sie heutzutage noch immer ohne positive Studien an den Kunstwerken selbst betrieben wird, macht den Menschen leicht eitel und sehr empfindlich gegen Widerspruch*“, erinnert sich Morelli an den ihm mit Respekt verbundenen Moritz Thausing kurz nach dessen Freitod, „*und unser unglücklicher Freund litt leider vielleicht mehr als mancher andere seiner Zunftgenossen an dieser Krankheit ... und diese Selbstüberhebung schlug bei ihm nach und nach in Wahnsinn aus.*“¹² Die an Morelli orientierte Künstleranatomie des Wiener Universitätsprofessors Carl Langer ist nur ein Beispiel dafür, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert zwischen Geistes- und Naturwissenschaften kein so tiefer Graben bestand wie der, den Morelli im Namen der positiven Tatsachenforschung zwischen Kunstkennern und Kunsthistorikern zog. „*Keine positive Wissenschaft stellt ihre eigenen Prinzipien in Frage*“¹³ – dieses Charakteristikum des Positivismus, alles Theoretische zu vermeiden, um sich als induktive Erfahrungswissenschaft desto entschiedener durch Abgrenzungen von der im Theoretischen bleibenden Deduktion zu bestimmen, bewirkte jedoch auch im Fall Morellis, dass Oppositionsschemata eine tiefer gehende Epistemologie der eigenen Positionen ersetzen. Zumindest Anhängern wie Jean Paul Richter gegenüber war die Konfrontation mit der Kunstgeschichte wissenschaftliche Begründung des Kennerschaftlichen genug.

Die Beiläufigkeit, mit der Morelli die Nachricht über die Künstleranatomie von Carl Langer aufnimmt und dieses überraschende naturwissenschaftliche Echo auf seine Methode nicht

¹⁰ Ebd., Morelli an Richter, 27.Dezember 1882, S.246.

¹¹ Ebd., Morelli an Richter, 23.Dezember 1883, S.296f.

¹² Ebd., Morelli an Richter, 07.April 1884, S.312f.

¹³ Levy-Bruhl 1902, S.79.

näher ins Auge fasst, sondern stattdessen nur mit beinahe reflexhaften Vorwürfen gegen die scheinbar uneinsichtige Kunstgeschichte darauf reagiert, ist ein Indiz positivistischer Theorieverweigerung aus dem Geist der Dichotomien. Mit Seitenblicken auf die „*Experimentalpsychologie*“ Gustav Theodor Fechners und Wilhelm Wundts seine Untersuchungen als „*Experimentalmethode*“ bezeichnend,¹⁴ legte Morelli der Kunstkennerschaft ohnehin eine starke Nähe zur Naturwissenschaft bei, sodass die Langersche Anatomie für Künstler ihm als weiterer Beweis einer wohlbekannten Wahlverwandtschaft erscheinen konnte. Auch darum mochte sich ein näherer Kommentar der Schrift für Morelli erübrigt haben. Der äußerste Ausläufer dieses Selbst- und Fremdverhältnisses, weder sich noch vertrauten Gleichgesinnten wie Jean Paul Richter gegenüber durch theoretische und historiographische Durchdringung, sondern durch Abgrenzung gegen ihre Gegner die eigene Position zu schärfen, ist die seltsame Maskerade der Pseudonyme, die Morelli als wissenschaftlicher Autor für sich wählte. In einem komplizierten Versteckspiel hatte sich Morelli mit Ivan Lermolieff als einem angeblichen russisch schreibenden Tartaren und dem nicht weniger fiktiven deutschen Übersetzer namens Dr. Johannes Schwarze gleich zwei Decknamen geschaffen, um unter diesem Schutz desto angriffslustiger zu publizieren. In dieser Konsequenz erreicht Morellis Verschleierung seiner Autorenschaft in jenen Teilen seiner Aufzeichnungen, in denen die „*Experimentalmethode*“ nicht nur exerziert, sondern unmittelbar thematisiert und damit das so verhasste Terrain des Theoretisierens beschritten wird, das Höchstmaß ihrer Verwickeltheit. Der knapp achtzig Seiten umfassende Abschnitt *Prinzip und Methode* in den sowieso unter Pseudonymen veröffentlichten *Kunstkritischen Studien über italienische Malerei* von 1890 ist noch einmal zusätzlich dadurch verfremdet worden, dass er nicht in den klaren Worten begrifflicher Vorfragen, sondern in Form einer Novelle verfasst wurde. Diese, einen Diskurs über die Methode ersetzende Erzählung gaukelt dem Leser die Zufallsbekanntschaft mit einem unbekannten „*alten, unermüdlichen Galeriebesucher*“ vor, dessen Weisheit Morelli/Lermolieff die Augen für Kunstwerke und Kunstsammlungen geöffnet hätte. Fiktionen und Phantasien dieser Art sind weit mehr als nur Ästhetiken eines „*inszenierten Lagerdenkens*“,¹⁵ sondern Phänomene einer Idee von Wissenschaft, die zum eigenen Nutzen Theorie und Praxis wie Feuer und Wasser voneinander trennen zu müssen glaubt.

¹⁴ Peters 2009, S.59.

¹⁵ Rößler 2009, S.211.

Als dürfte für die Kunstforschung außer dem in den Briefen an Jean Paul Richter ebenso wie in den provokanten Veröffentlichungen wieder und wieder als das einzig wahre Instrument des Kenners betonte Sehen und der „*Sicherheit des Blicks*“ nichts anderes verpflichtend sein, sind alle davon abgeleiteten methodischen Verallgemeinerungen und theoretisch verdichtenden Abstraktionen in den Niederschriften Morellis in Ironie und Satire getaucht.¹⁶ Dem alleinigen Vertrauen in das „*unverdorbene*“ Auge gemäß,¹⁷ sollte sich das Verfahren des Kenners nicht nur in seinen Ergebnissen, sondern sogar seinem Ursprung nach der Positivität der Erfahrung verdanken, wenn das Herkommen der Methode unter Umgehung aller philosophie- und wissenschaftsgeschichtlicher Selbstreflexion als eine Art intime Erbschaft durch die befruchtende Begegnung mit einem anderen Kunstkenner erzählt wird. Die Institutionenfeindlichkeit, die in Morellis ätzenden Attacken gegen die von ihm immer wieder mit nietzscheanischer Schärfe als „*Herren Professoren*“ karikierten Kunsthistoriker, Akademielehrer und Galeriedirektoren aufblitzt,¹⁸ unterstreicht noch die Ausschließlichkeit des von Morelli mit großem Understatement so genannten „*Bilderbeguckens*“ als der ersten und wichtigsten Grundlage der Kunstgeschichte als positiver Wissenschaft.¹⁹ Die „*tägliche praktische Übung des Auges*“ erschafft ein Erkenntnismittel,²⁰ dass im Umgang mit den Dingen selbst eine eigene beunruhigende, von Konventionen unabhängige und Theorien als solche aufzeigende anarchische Evidenz entfaltet.

Als Ereignis einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten ist die nur oberflächliche Reaktion Morellis auf die ihm folgende Künstleranatomie Carl Langers von 1884 besonders hervorhebenswert. Wenigstens für Schüler und Vertraute wie Franz Wickhoff oder Jean Paul Richter war diese medizinische Schrift überraschend und der Rede wert, darum zeigt sich die große Selbstverständlichkeit der Parallelen zwischen Naturwissenschaft und der kunstkennerschaftlichen „*Experimentalmethode*“ sehr deutlich dadurch, dass deren Schöpfer es gerade bei der Gelegenheit auf sich beruhen ließ. Auch die Ernsthaftigkeit, mit der Morelli als Mentor in den Briefen an Jean Paul Richter auf die Positivität der wissenschaftlichen Kunstgeschichte insistierte, erweist kein klärendes Wort so eindringlich wie die Ironie und das beredte Schweigen, mit dem die positivistische Verweigerung alles Interpretativen, Theoretisch-Verallgemeinernden und Historiographischen in diesem Fall sogar einem

¹⁶ Richter 1960, Morelli an Richter, 27.Juli 1883, S.276.

¹⁷ Ebd., Morelli an Richter, 14.November 1886, S.495.

¹⁸ Lermolieff/ Morelli 1890, S.65f. und vor allem Lermolieff/ Morelli 1891, S.VIII.

¹⁹ Ebd., S.17.

²⁰ Richter 1960, Morelli an Richter, 4.Februar 1882.

naturwissenschaftlichen Text begegnete. Mit dem Werk des Wiener Anatomen schließt sich nicht zuletzt biographisch ein Kreis, sodass es sicherlich auch aus dieser Perspektive keine Nebensache ist, dass Morelli den Band von Carl Langer bloß wie eine Nebensache behandelte. Der Bezug zur intellektuellen Biographie Morellis würde zudem erklären, warum sich auch Jean-Paul Richter und Franz Wickhoff über diese Publikation weitgehend ausschwiegen und bei Erscheinen von Langers Schrift wegen der für Morelli das Dasein der Kunstkennerschaft definierenden Verwandtheit mit der Naturwissenschaft nicht näher nachfragten. Seiner Ausbildung nach nicht Kunsthistoriker, sondern Mediziner und nach dem Studienabschluss 1836 sogar „als *Spezialist für vergleichende Anatomie eine zeitlang an der Münchener Universität beschäftigt*“, ²¹ war Morelli an der Künstleranatomie Langers so wenig interessiert, wie ihm an einem Bekanntwerden seiner eigenen Schriften als den Produkten eines schriftstellernden Arztes nicht gelegen war. Hinsichtlich seiner Profession als Mediziner führte Morelli den Leser mit phantasievollen Pseudonymen in die Irre und bestand doch in seinen Texten und Briefen auf einer Kunstkennerschaft, die naturwissenschaftlich gründet. Lieber jonglierte Morelli in der Rolle des Tartaren Ivan Lermolieff mit dem Image des ungeschlachteten „*sarmatischen Kunstjägers*“, ²² als sich durch seinen Klarnamen der Öffentlichkeit als kunstliebender Arzt und Anatom erkennen zu geben. Lediglich in gleichnishaften Kommentaren über die Kennerschaft als Pflichtübung, wonach „*jeder Kunsthistoriker zugleich auch Kunstkenner sein müsse – so wie es sich von selbst versteht, dass es ohne Anatomie keine wissenschaftliche Physiologie gibt*“, ²³ lässt Morelli privat oder in verschlüsselter Form eine Analogie zu, ²⁴ die von ihm niemals ernsthaft erörtert wird. Der spöttische Ton, in den Morelli alias Lermolieff verfällt, die überlegene Ironie, die ihn seine „*Experimentalmethode*“ hintergründig als „*materialistisch*“ bezeichnen und damit Kritiken der von ihm so verachteten „*philosophischen Ästhetik*“ zuvorkommen lässt, ²⁵ ist auch Ausdruck der resignativen Gewissheit, mit den eigenen Überlegungen unzeitgemäß und anstößig zu sein. Die Kostümierungen Morellis mochten daher bei aller Verachtung für seine Gegner aus strategischen Gründen gewählt worden sein mit dem Ziel, der Rezeption der eigenen Schriften nicht auch noch dadurch im Wege zu stehen, dass sie als Elaborate eines eigentlich Fachfremden abgetan werden. Rückschlüsse von Rezensenten, die von Morellis

²¹ Wind 1994, S.41.

²² Lermolieff/ Morelli 1874, S.8.

²³ Richter 1960, Morelli an Richter, 18.Januar 1881, S.144.

²⁴ Lermolieff/ Morelli 1890, S.7. – Die Passage aus dem Brief an Jean Paul Richter über Anatomie und Physiologie wird an dieser Stelle in der novellenhaften Einleitung *Prinzip und Methode* dem fiktiven Lehrmeister Morellis in den Mund gelegt.

²⁵ Richter 1960, Morelli an Richter, 18.Januar, S.144ff. und 1.März 1881, S.150.

Pseudonymen nicht getäuscht werden konnten und die „Experimentalmethode“ als „*anatomisch sezierende Betrachtung bemalter Leinwand*“ charakterisierten, wurden von Morelli jedenfalls stets mit größter Verärgerung als Kurzschlüsse zurückgewiesen.²⁶ Weil sich auch sein schärfster Kontrahent Wilhelm von Bode in der Auseinandersetzung mit den Positionen von Morelli/ Lermolieff auf die wahre Identität des Autors eingeschossen hatte, gab Morelli im Vorwort der als *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* betitelten Neuauflage seiner einschlägigen Publikationen 1890 sogar öffentlich einen Teil seiner Maskerade auf, um sich nur halb ironisch davor zu verwahren, dass Bode ihn „*als alten Mediciner*“ beschuldige, „*bloß Empiriker zu sein*“.²⁷ Aus der Naturwissenschaft die Positivität der Kunstkennerenschaft und deren Überlegenheit gegen die Ästhetik und ästhetisierende Kunstgeschichte abzuleiten, auf weiterführende Gedanken über Entsprechungen von Kunst- und Naturwissenschaften aber zu verzichten und, von Kunsthistorikern oder Kunstkennern ernst genommen in dieser Nähe zur Naturwissenschaft, davor auch wieder zurückzuschrecken, ist rückblickend eine nur schwer verständliche Widersprüchlichkeit. Aber es ist dieser Anspruch, weder kunsthistorisch arbeitender Naturwissenschaftler, noch naturwissenschaftlich arbeitender Kunsthistoriker, sondern als positivistischer Kunstkenner ein Kunsthistoriker neuen Typs zu sein, der Franz Wickhoff und Jean Paul Richter eingesenkt war und für sie wie für Morelli die Künstleranatomie von Carl Langer trotz gedanklicher Berührungen zu einem Thema nicht werden ließ. Epistemologische, wissenschaftspolitische, biographische und sogar psychologische Zusammenhänge bündeln sich in dieser Achtlosigkeit gegenüber der Langerschen Schrift; den von Morelli verkörperten Wendepunkt in der Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert lässt dieser bislang unkommentiert gebliebene Vorgang umso deutlicher hervortreten, je detaillierter und ausführlicher man sich ihm widmet.

„*Die erkenntnistheoretischen Verschiebungen in den Kulturtheorien um 1900 befreien das einzelne Phänomen oder Zeichen sowohl aus seiner Isolierung als auch aus der Verortung in philosophischen Entgegensetzungen wie abstrakt-konkret, universell-partikular, allgemein-besonders.*“²⁸ Unter dem Eindruck der Oppositionen und Gegnerschaften, die sich an der Bildanalytik Giovanni Morellis entzündeten und die der näheren Charakterisierung der „Experimentalmethode“ in Abgrenzung zur Kunstgeschichte und Ästhetik auch zugrunde lagen, muss die Kunstkennerenschaft als eine „*positive Kunstwissenschaft*“ in ihrem Anteil an

²⁶ Richter 1960, Morelli an Richter, 18. Januar 1881, S.144.

²⁷ Lermolieff/ Morelli 1890, S.X.

²⁸ Weigel 2003, S.95.

dieser erkenntnistheoretischen Verschiebung und Umwertung des Konkreten in den Kulturtheorien um 1900 zunächst verwundern.²⁹ Im Gegensatz zu dem von ihm als „*ästhetischen Kunstdilettantismus*“ tief verachteten Wahn, im Umgang mit Bildern durch Rührung und Wirkung auf das Gefühl den „*Geist des Meisters*“ erspüren zu können, bezog Morelli sich auf „*einzelne materielle Zeichen und Formen*“, um durch vergleichende Untersuchungen dieser Einzelheiten die Herkunft und die Autorenschaft von Kunstwerken sicher zu ermitteln.³⁰ Bei der Beurteilung eines Objektes sich strikt von dessen Details anstatt von einem „*Totaleindruck oder der Intuition*“ leiten zu lassen,³¹ scheint die Entgegensetzung von Allgemeinem und Besonderem, Abstraktem und Konkretem nicht aufzuheben, sondern auf der Ebene der Kunst- und Bildforschung noch zu verschärfen und Morelli dadurch nur ein weiteres Mal als jener „*Sektierer*“ wirksam zu sein, als den ihn Bode identifiziert hatte.³² 1874 mit dem ersten öffentlichen Auftreten Giovanni Morellis als Ivan Lermolieff den geheimnisvollen Tartaren bei der Untersuchung von Gemälden physische Details wie Hände oder Ohren als „*charakteristischste*“ Teile des menschlichen Körpers bezeichnen zu sehen³³ und noch 1890 in der dritten überarbeiteten Veröffentlichung dieser Aufsätze den Begriff „*Totaleindruck*“ wiederzufinden, wäre leicht ein weiterer Hinweis darauf, dass die entscheidende Umwertung in der Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert sich mit Giovanni Morelli nicht vollzogen haben kann. Mit dem Begriff des „*Charakteristischen*“ eine „*spezifisch deutsche*“ Leitidee aus der Kunsttheorie der Goethezeit wieder aufnehmend,³⁴ wies Morelli auch mit dem von ihm bei seinen Gegnern vermuteten Konzept des „*Totaleindrucks*“ (vgl. Abschnitt II.1. des vorliegenden Bandes) weit in die Ästhetik und Kunstkritik der Jahrhundertwende zurück. Der Konflikt zwischen Kunstgeschichte und Kunstkennerchaft war damit durch Begrifflichkeiten markiert, die schon in ihrer Nähe zum kunsttheoretisch hegelianischen Denken in Gegensätzen nicht die Überwindung, sondern die fortgesetzte Polarisierung von Konkretion und Abstraktion signalisierten. Als würde sich Morelli eine Aversion gegen alles Theoretische seit seiner Jugend- und Studienzeit bewahrt haben,³⁵ sind die von ihm bei Kunsthistorikern und Ästhetikern in den 1870er Jahren vermuteten und bekämpften Denkmuster sowie seine eigene Verfahrensweise mit Termini der bereits Geschichte gewordenen „*Streitkultur*“ um 1800 benannt worden.³⁶ Positivistisches

²⁹ Richter 1960, Morelli an Richter, 23. Dezember 1883, S.296f.

³⁰ Lermolieff/ Morelli 1874, S.5+6.

³¹ Lermolieff/ Morelli 1890, S.23.

³² Bode 1891, S.509.

³³ Lermolieff/ Morelli 1874, S.9

³⁴ Kanz/ Schönwäldler 2008, S.7.

³⁵ Wind 1994, S.47.

³⁶ Kanz 2008.

Misstrauen allem nicht Empirischen und autonom Philosophischen gegenüber mag zusätzlich zu dem großen Desinteresse wie bei der nur oberflächlichen Kenntnisnahme der Künstleranatomie Carl Langers auch durch wachsende Unkenntnis der gesteigerten Selbstreflexion der im 19. Jahrhundert als akademische Disziplin sich ausdifferenzierenden Kunstgeschichte die Kluft noch vertieft haben. Dieser Umstand würde verständlicher machen, warum Morelli sogar auf die ausgestreckte Hand eines die neue kennerschaftliche Methode absolut Ernst nehmenden Kunsthistorikers wie Anton Springer alles andere als entgegenkommend reagierte, geschweige denn die mit dieser Geste verbundenen anspruchsvollen methodologischen Überlegungen nachzuvollziehen bereit war.

Besonders diese Zurückweisung muss Zweifel daran wecken, dass Morelli mit der Idee des Konkreten etwas anderes verbunden hatte als eine möglichst widerständige Polarität gegen das Theoretisch-Abstrakte. Als Inhaber des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Deutschland hatte Springer mit seinem Aufsatz *Kunstkenner und Kunsthistoriker* 1881 die Herausforderung Morellis gegen das Fach frontal angenommen und die 1880 in erster Auflage erschienenen gesammelten Studien Morelli/ Lermolieffs beantwortend die Einseitigkeit des ausschließlich kennerschaftlichen Umgangs mit Bildern aufzuzeigen gewusst. In der Überzeugung, dass „*dem Kunsthistoriker ... Niemand vorarbeitet*“ und es für die Kunstgeschichte zur vertieften Quellenarbeit eine Alternative daher nicht geben könne, versuchte Springer der Kunstkennerschaft als „*positiver Kunstwissenschaft*“ gleichwohl zu sekundieren und mit Blick auf die „*festere Verknüpfung des culturhistorischen Elementes mit dem kunstgeschichtlichen*“ sicherzustellen,³⁷ dass die Entdeckungen Morellis „*zu einer bloßen Modesache*“ nicht herabkämen, wie er in einem späteren Schreiben an Morelli ausdrücklich beteuerte.³⁸ „*Springer hat den Lermolieff entweder nicht gelesen oder hat absichtlich denselben nicht verstehen wollen*“, heißt es trotz alledem ernüchternd zu den integrativen Gedanken des Kunsthistorikers in einem Brief Morellis an Jean Paul Richter.³⁹ Seinem Meisterschüler kurz nach Erscheinen von Springers Artikel zu erklären, man würde „*durch tägliche praktische Übung des Auges ... zum Kunsthistoriker, ohne es darauf abgesehen zu haben*“,⁴⁰ mag vielleicht auch ein Zeichen der uneingestanden Befürchtung Morellis gewesen sein, angesichts der äußerst gedankenreichen und zukunftsweisenden Überlegungen Springers die Souveränität über das eigene Terrain zu verlieren. Selbst an

³⁷ Springer 1881a, S.754+757.

³⁸ Richter 1960, Morelli an Richter, 10. Februar 1882, S.209.

³⁹ Ebd., Morelli an Richter, 15. September 1881, S.186.

⁴⁰ Ebd., Morelli an Richter, 04. Februar 1882, S.207.

Grundrissen einer Kunstgeschichte, die Morelli's Forderung, dass „*jeder Kunsthistoriker zugleich auch Kunstkenner sein müsse*“, ⁴¹ eine gewisse Bedeutung beimaß, interessierte Morelli nur, ob der „*gelehrte Professor*“ und Autor dieses Programms gute Augen habe oder nicht. ⁴² So wenig Springers konstruktives Weiterdenken der „Experimentalmethode“ als Grundlage einer Kunstgeschichte der Zukunft Morelli dazu bewegen konnte, nicht länger aus der Konfrontation mit der Kunstgeschichte heraus Kunstkennerenschaft zu betreiben, so wenig gab die Künstleranatomie Carl Langers Morelli einen Anlass zu Reflexionen über die Einheit von Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft auf der Grundlage von Bildforschung. So sehr galt Morelli die „*Schulung und Schärfung des Sehorgans*“ als Individualisierung und Distinktion, dass ihm sogar „*die Ansicht, dass vier Augen in den Kunstangelegenheiten mehr sehen als zwei, [...] eine durch und durch falsche*“ dünkte. ⁴³ Nichts in den Selbst- und Fremdbeschreibungen Morellis deutet darauf hin, dass die „Experimentalmethode“ auf die Überwindung anderer epistemischer Dimensionen abzielte als auf die Unverständigkeit allen ästhetisierenden „*Kunstdußels*“. ⁴⁴ Als dessen Korrektiv die Gegensätze eher zuspitzend als aufhebend, war die „positive“ Kunstkennerenschaft auch als Relativierung von philosophischen Entgegensetzungen wie abstrakt-konkret, universell-partikular oder allgemein-besonders zunächst kaum zu verstehen.

Scherz, Satire und unverhohlene Ressentiments taten vermutlich das ihrige, um vertiefte Auseinandersetzungen mit den einschlägigen Prämissen Giovanni Morellis zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung zu verhindern. Die Künstleranatomie Carl Langers von 1884 markiert die von den Morelli/ Lermolieff-Schriften anfänglich ausgehende „*internationale*“ Breitenwirkung. ⁴⁵ Die Tiefenwirkung einer Umwertung der seit Hegels Deduktionen und deren Bestreitungen (vgl. Abschnitt II.2.) im Mittelpunkt der politischen und philosophischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts stehenden Idee des Konkreten durch Morelli wurde durch dessen Theorieaversionen und fehlende Selbstaussagen aber ebenso blockiert wie durch die vertrackten Raffinessen bei der Bemäntelung seiner Autorenschaft und die Ästhetikerbeschimpfungen, die in ihrer Ausführlichkeit die wenigen sachlich argumentierenden Passagen zur eigenen Arbeitsweise in diesen Texten vollkommen überwuchern. Mochte

⁴¹ Ebd., Morelli an Richter, 16. Dezember 1882, S.245.

⁴² Ebd., Morelli an Richter, 13. Januar 1885, S.363. – Morelli teilt Richter hier Ergebnisse der Leonardo-Forschungen Springers mit, um damit nur zum weiteren Training des Auges zu ermahnen.

⁴³ Ebd., dass. und Morelli an Richter 8. September 1884, S.348.

⁴⁴ Ebd., Morelli an Richter, 20. Januar 1886, S.462.

⁴⁵ Peters 2009, S.46. – Hier auch weitere Hinweise zu der sehr ungleichmäßigen Morelli-Rezeption im 20. Jahrhundert.

Morelli sich seinem Stil nach mehr oder weniger bewusst in eine für das 19. Jahrhundert typische Geschichte der kämpferischen wissenschaftlichen Literatur eingeordnet haben, die in einer Mischung aus Polemik und Pathos vor gezielten Kränkungen nicht zurückschreckt und in deren Linie der Mediziner und Zoologe Carl Vogt ebenso gehört wie Karl Marx oder Friedrich Nietzsche - das Missverhältnis von „gegenstandsbezogener [...] und ‚gegnerbezogener‘ [...] Argumentation“⁴⁶ in den Positionierungen des Kunstkenners musste bei den Angegriffenen zwangsläufig Verteidigungsreflexe auslösen und die Fronten verhärten und jede Bereitschaft zunichte machen, nach der epistemischen Basis dieser Attacken zu fragen oder eine höhere philosophische Berechtigung darin anzuerkennen. Die hintergründige Bemerkung Anton Springers, „wer z.B. von naturwissenschaftlichen Studien herkommt, findet den Weg zur Kunstkennerschaft, soweit dieselbe auf analytischen Untersuchungen sich aufbaut, rasch und leicht“ und man träfe „in der That [...] bei Naturforschern, Medicinern häufig den rechten Kennerblick“, scheint sich rückblickend als Begründung für das Nachleben der kennerschaftlichen „Experimentalmethode“ Morellis und dessen Anstoß zu einem neuen Kapitel in der Ideengeschichte des Konkreten viel eher anzubieten als die Zeitdiagnose eines „Indizienparadigmas“,⁴⁷ dass zwischen 1870 und 1880 sich durchzusetzen begonnen hätte und das von Morelli repräsentiert worden wäre, trotz oder gerade wegen der von ihm ausgelösten Grabenkriege und „Ideenkämpfe“ um die wahre Kunstwissenschaft.⁴⁸ Carlo Ginzburg selbst hatte das von ihm in seiner zu einem Klassiker der Wissenschaftsgeschichte avancierten Studie zur Geschichte der Spur und *Spurensicherung* identifizierte „Indizienparadigma“ als einen epistemologisch einschneidenden Paradigmenwechsel im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts lediglich auf die Humanwissenschaften beschränken wollen und dafür eine Genealogie angeführt, die Giovanni Morelli mit Sigmund Freud und dem als Schöpfer des Meisterdetektiven Sherlock Holmes bekannt gewordenen Arthur Conan Doyle vereint und damit die Sensibilität für den Spurencharakter von Details aus einem Berufsbild abgeleitet. „Freud war Arzt; Morelli promovierte in Medizin, Conan Doyle hatte als Arzt gearbeitet, bevor er sich der Literatur widmete. In allen drei Fällen“, so Ginzburg über die innere Bindung dieser Triade des „Indizienparadigmas“ weiter, „erahnt man das Modell der medizinischen Semiotik: einer Wissenschaft, die es erlaubt, die durch direkte Beobachtung nicht erreichbaren Krankheiten anhand von Oberflächensymptomen zu diagnostizieren, die in den Augen des Laien – etwa

⁴⁶ Haßlauer 2010, S.1.

⁴⁷ Ginzburg 2002, S.17.

⁴⁸ Schmitt 1950, S.102.

*Dr. Watsons – manchmal irrelevant erscheinen.*⁴⁹ Mit dem Wiener Anatomen Carl Langer und dessen 1884 erschienenen *Anatomie für Künstler* wäre diese Linie um einen weiteren von Morellis Methode der Kunstkennerenschaft angesteckten Mediziner zu verlängern und auch um etwa zehn Jahre näher an die Ursprünge des „Indizienparadigmas“ heranzuführen, für das Conan Doyle und Freud ihrer vergleichsweise späten Berührungen mit den Morelli-Lermolieff-Schriften wegen erst ab 1892 bzw. 1895 reklamiert werden können.

Morelli wären diese Parallelen so wenig recht gewesen wie ihm die Verweise auf seine Ausbildung als Arzt durch seine Kritiker behagten oder seine Reaktion auf Langers *Künstleranatomie* überschwänglich ausfiel, doch Ginzburgs Befund bestätigt die Bemerkung Springers, wonach Morellis detailfixierte „Experimentalmethode“ Naturwissenschaftler und vor allem Mediziner besonders anziehen müsse. Wenn es die von Morelli/ Lermolieff bloßgestellten Kunsthistoriker und auch Kunstkenner dazu drängte, in gleicher Sprache zu antworten und eher nach den Schwachstellen und Grenzen dieses so überlegen auftretenden, anarchisch-unkonventionellen, nur seinen eigenen Augen vertrauenden Galerienbesuchers zu spähen, nahmen Mediziner wie Arthur Conan Doyle, Carl Langer oder Sigmund Freud einer „formation professionnelle“ gehorchend die Ansichten und Folgerungen Morellis nicht nur sehr viel gelassener auf, sondern registrierten diese Untersuchungen von Artefakten und kulturellen Phänomenen mit dem medizinisch-diagnostischen Blick als eine neuartige Kopplung von naturwissenschaftlicher Methodik und Kunstgeschichte auch in ihrer konzeptuellen Tragweite. Die von Sigrid Weigel konstatierten erkenntnistheoretischen Verschiebungen von Entgegensetzungen wie abstrakt-konkret, universell-partikular oder allgemein-besonders hin zu einer Identität dieser Gegenbegriffe in den Kulturtheorien um 1900 würde von Morelli ohne jene Anhänger, die er in Gestalt des Mediziners Carl Langer der näheren Beachtung nicht für wert befand und zu denen er sich gerade wegen seiner eigenen Herkunft als Arzt und Anatom nicht zugehörig fühlte, kaum ausgegangen sein und gemessen an der sehr schmalen monographischen Literatur über das Konkrete als Begriff vermochte lange Zeit nicht einmal das Werk und die Wirkung von Morellis geistvollstem und einflussreichstem Leser Sigmund Freud der „Experimentalmethode“ den ihr gebührenden Platz in der Ideengeschichte des Konkreten zu sichern. Um *„Künstlern und Kunstkennern gegenüber den streng wissenschaftlichen Charakter der Kunstgeschichte zu verteidigen“* und durch Prüfung der möglicherweise berechtigten Angriffe auf sie die Kunstgeschichte stärker zu machen, hatte sich Anton Springer der neuartigen kennerchaftlichen Bildanalytik völlig

⁴⁹ Ginzburg 2002, S.17.

unbeeindruckt von der scharfen Rhetorik und den Verstellungskünsten Morellis anzunähern und die methodische Substanz der „Experimentalmethode“ herauszupräparieren vermocht.⁵⁰ Doch so sehr diese eindrucksvolle wissenschaftstheoretische Urteilskraft Springers auf eine Einheit der Gegensätze zielte und durch die konzentrierte Diskussion über Methoden der objektbezogenen Forschung eine Versachlichung anstrebte, um den miteinander verfeindeten Kunsthistorikern, Kunstkennern und Künstlern durch epistemologische Argumente begreiflich zu machen, letztlich von ein und demselben „*Fleisch und Blut*“ zu sein – die Begegnung mit Morellis revolutionierendem Detailblick reichte nicht so tief, dass Springer in seiner Abkehr von einer an Hegel orientierten, sich in der Visionierung von „*allgemeinen [...] weltherrschenden geistigen Mächten*“ sich ergehenden Kulturgeschichte dann doch nicht wieder in Oppositionsschemata verfiel und den „*abstracten Einleitungen*“ der „*isolierten culturhistorischen Betrachtungen*“ einen Riegel vorzuschieben forderte. „*Nicht generalisieren, sondern, so weit es möglich ist, individualisieren muss man, wenn man den Künstlerboden beschreiben und den Zusammenhang der künstlerischen Tätigkeit mit der gleichzeitigen Volksbildung enthüllen will.*“⁵¹ Dass sich das eine mit dem anderen vereinen lässt und Morellis diagnostische Detailanalyse mit der Pointe, „*dass man an einzelnen, an sich unbedeutenden und darum gedankenlos wiederholten Merkmalen am ehesten den Meister errather*“, Allgemeines und Besonderes, Abstraktes und Konkretes als Einheit fasst, blieb für Springer als ein epistemisches Modell auf die Kunstkennerschaft beschränkt.⁵²

Als würde es einer weiteren kunst- und kulturgeschichtlich affinen Medizinerpersönlichkeit bedurft haben, um Morellis auf ästhetische Objekte gerichteten diagnostischen Blick als erkenntnistheoretische Verschiebung zu werten und auszuwerten, hatte nicht nur ein Kunsthistoriker wie Anton Springer, sondern auch ein Kunstkenner wie Max Jakob Friedländer die kennerschaftliche Methode Morellis nur als Verfahren fokussiert, aber in ihren begrifflichen Dimensionen verkannt. Dass Friedländer noch nach dem Erscheinen maßgeblicher Schriften Sigmund Freuds zur Psychoanalyse, deren „*Ähnlichkeit*“ mit der „Experimentalmethode“ Morellis für den Kunstkenner fast unübersehbar hätte sein müssen,⁵³ diese Logik der Bildanalyse weiterhin als nur für Kunstkenner relevant erachtete, macht die Auseinandersetzung Friedländers mit Morelli erst recht zu einer weiteren beachtenswerten Markierung in der Entwicklungslinie des Konkreten und seiner Erforschung, in der Morelli

⁵⁰ Springer 1881a, S.758.

⁵¹ Ebd., 753 (u.Vorige).

⁵² Ebd., S.742.

⁵³ Freud 1969, S.197.

etwa hundert Jahre lang nur auf Umwegen und höchstens indirekt seine Spuren hinterlassen zu haben scheint. Ähnlich wie Springer und von dessen Schrift über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* von 1881 vielleicht sogar angeregt, hatte auch Friedländer in seiner 1919 erstmals veröffentlichten und dann in vielfachen Überarbeitungen immer wieder publizierten Studie *Der Kunstkenner* den springenden Punkt der „Experimentalmethode“ Morellis in einem Satz bündig zusammengefasst. „*Die paradoxe Vorstellung, dass der Meister dort kenntlich werde, wo er seine prägende Kraft am schwächsten eingesetzt hat, ist teilweise gültig*“, erkennt Friedländer in dem 1942 gedruckten Band *Von Kunst und Kennerschaft* Morellis Methode der Analyse von Einzelheiten wie Ohren oder Fingernägeln als signifikante Details eines Gemäldes zumindest partiell als einen Weg zur Ermittlung von „*objektiven Indizien der Autorschaft*“ von Kunstwerken an.⁵⁴ Doch nur wenige Seiten zuvor schon offenbarte Friedländer beinahe unwillkürlich, wie sehr sich diese Anerkennung auf die „*Brauchbarkeit bei der Autorenbestimmung*“ begrenzte und philosophische Umwertungen des Konkreten aus dem Geist dieser Detailanalyse vollkommen ausschloss. „*Die Gemeinschaft der Kunstgelehrten zerfällt in [...] zwei Parteien. Auf den akademischen Lehrstühlen sitzen zumeist Herren, die sich gern Historiker nennen, in den Amtstuben der Museen trifft man auf ‚Kenner‘*“, heißt es über sechzig Jahre nach Morelli/ Lermolieffs ersten Attacken gegen die Kunstgeschichte und zeitgleich zu den modernen, die von Morelli ausgelöste epistemische Wende des „Indizienparadigmas“ weiter treibenden Kulturtheorien Aby Warburgs oder Walter Benjamins und der Psychoanalyse bei Friedländer in der unversöhnlichen sezessionistischen Diktion Morellis.⁵⁵ Die kontinuierliche Kampfrhetorik ist Programm für die Gegensätzlichkeit, die Friedländer nach wie vor zwischen Abstraktem und Konkretem bestehen sah, um damit die Methode Morellis zu akzeptieren, ohne an den daraus resultierenden begrifflichen Neubestimmungen des Konkreten zu partizipieren. „*Die Historiker streben vorzugsweise vom Allgemeinen zum Speziellen, vom Abstrakten zum Konkreten, vom Gedanklichen zum Sichtbaren*“, so Friedländer die Ideengeschichte des Konkreten als eine Frage der Institutionengeschichte behandelnd, „*die Kenner bewegen sich in umgekehrter Richtung, beide bleiben zumeist auf halbem Wege stecken, übrigens ohne sich dabei zu begegnen.*“⁵⁶

Mit der Psychoanalyse und den sich um 1900 entwickelnden Kulturtheorien der Moderne war die Entdeckung Morellis stark intensiviert worden, doch auch noch nach diesem

⁵⁴ Friedländer 1992, S.104.

⁵⁵ Ebd., S.91.

⁵⁶ Ebd., S.92.

Quantensprung zündete die weitreichende konzeptuelle Qualität der „Experimentalmethode“ als einer Umwertung des Konkreten nur dort, wo die Bildanalyse nicht primär als Aufgabe und Instrument einer bestimmten wissenschaftlichen Disziplin verstanden wurde. Hatten Friedländer, Springer oder auch Edgar Wind und schließlich Gabriele Bickendorff das Verfahren Morellis vorrangig als Mittel zum Zweck für Kunsthistoriker oder Kunstkenner diskutiert und durch dieses bloß instrumentelle und institutionelle Verständnis die Methode der Bildanalyse Morellis als etwas Technisches, aber nicht zugleich als etwas Philosophisches interpretiert,⁵⁷ ist die „Experimentalmethode“ umgekehrt auch in expliziten Studien zur Begriffs- und Ideengeschichte des Konkreten unbeachtet geblieben, wenn Bildforschung dort nicht als Begriffsforschung angesehen worden ist. Deuteten die auf Morelli folgenden modernen bildbasierten Kulturtheorien „*das Einzelne nicht als Teil des Ganzen, sondern als Detail, in dem das Ganze entzifferbar wird*“,⁵⁸ so würde zumindest die Erwähnung von Walter Benjamin und Aby Warburg in dem Artikel zum Begriffspaar „*konkret/ abstrakt*“ des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* von 1971 durchaus gerechtfertigt gewesen sein. Ihre Namen fehlen hier wie die Giovanni Morellis oder Sigmund Freuds. Die große Monographie von August Seiffert mit dem Titel *Concretum. Gegebenheit – Rechtmäßigkeit – Berichtigung* von 1961 als die bis heute umfassendste Ausarbeitung zur Begriffs- und Ideengeschichte des Konkreten belegt auch, dass diese Lücke im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* keine ökonomischen Gründe hat. Vor dem Hintergrund des paradigmatischen, von der Dialektik Hegels bis zu Nietzsches Ästhetik die Geistes- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts dominierenden Denkens in Polarisierungen und Oppositionsschemata kann die von Sigrid Weigel konstatierte Umwertung des Konkreten von einer Entgegensetzung zum Abstrakten hin zu einer Verschmelzung mit dem Abstrakten und der Aufhebung dieser Polarisierung gar nicht überschätzt werden. Dennoch ist diese begriffs- und ideengeschichtliche Wende auch in dem äußerst umfangreichen, an der Hermeneutik Martin Heideggers orientierten Studienband Seifferts über das Konkrete nicht berücksichtigt worden, die von Morelli begonnene Neubestimmung des Konkreten aus dem Geist der Bildforschung um 1900 bleibt in dem die bildende Kunst sogar thematisierenden Band unsichtbar und wenn der Name Freuds im Zusammenhang mit dessen Forschungen über *Erinnerung, Wiederholen und Durcharbeiten* von Seiffert ein einziges Mal erwähnt wird, dann ausdrücklich nur der Vollständigkeit halber und in einer verschwindend knappen Fußnote.⁵⁹ Demgegenüber begriff Dieter Claessens in *Das Konkrete und das Abstrakte*.

⁵⁷ Wind 1994, S.53, Bickendorff 1993, S.32f.

⁵⁸ Weigel 2003, S.95.

⁵⁹ Seiffert 1961, S.227.

Soziologische Skizzen zur Anthropologie von 1980 Sigmund Freud als einen unumgänglichen Lehrmeister des 20. Jahrhunderts. Dass die systemsoziologischen Betrachtungen Claessens dennoch durchgängig mit der Entgegensetzung des „*Konkret-Sinnlichen*“ zum Abstrakten operieren,⁶⁰ macht diesen Text repräsentativ für eine bestimmte Art der Freud-Rezeption. Sie hatte die von Freud bei Morelli aufgegriffene und durch die Psychoanalyse weiter entfaltete, gerade durch die Sinne, das Sehen und die Arbeit mit Bildern geleistete Synthese des Konkreten und Abstrakten wieder verschattet.⁶¹ Aus dieser Sicht bedeutete die zeitlich parallel zu Claessens Schrift um 1980 entstehende erste umfassende wissenschaftsgeschichtliche und epistemologische Würdigung der Idee des Details in der Methode Giovanni Morellis durch Carlo Ginzburg auch einen neuen alten Blick auf die Psychoanalyse und deren Anspruch, als Kunst- und Bildforschung durch „*minimale Indizien* [...] *allgemeinere Phänomene zu enthüllen*“.⁶²

So engagiert die jüngere kunsthistorische Forschung Einwände gegen die Wahlverwandtschaft Freuds und Morellis und die Ähnlichkeit ihrer „*theoretischen Annahmen*“ erhoben hat und dabei sogar Freuds Selbstaussagen in Zweifel zog,⁶³ so substantiell die neueren interdisziplinären Recherchen zur Begriffsgeschichte und Phänomenologie der Spur⁶⁴ in ihren kritischen Verweisen darauf sind, die „*differenten Verfahrensweisen in der Betrachtung der Spuren zwischen (De-)Codierung, Klassifizierung, Identifizierung einerseits und der Lektüre von Gedächtnisspuren andererseits*“ würden durch den Vergleich von kunstkennerchaftlicher Bildanalyse und Psychoanalyse verwischt⁶⁵ - auch im Rückblick von der Höhe dieses Forschungsstandes ist Sigmund Freuds Blick auf die „*Experimentalmethode*“ noch immer die Perspektive, aus der die Dimensionen und auch die Dramatik der Umwertung des Konkreten durch die Bildkritik Morellis am deutlichsten wird. Zielsicher hatte Freud ebenso wie Max Jakob Friedländer oder Anton Springer aus den Schriften Morellis jene Passage gefiltert, in der die „*Experimentalmethode*“ trotz oder wegen der Theoriefeindlichkeit ihres Urhebers zu einem einzigen Satz verdichtet vorlag. „*Wie die meisten Menschen, sowohl die redenden als die schreibenden, beliebte Worte und Phrasen, angewöhnte Redensarten haben, die sie, ohne dessen sich zu versehen, oft anbringen und*

⁶⁰ Claessens 1980, S.314

⁶¹ Ebd., S.142.

⁶² Ginzburg 2002, S.48. – Ginzburgs unter dem Titel „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“ 1983 auf deutsch publizierter Aufsatz erschien zuerst 1979 in italienischer, 1980 in englischer Sprache.

⁶³ Bickendorff 1993, S.33.

⁶⁴ Rheinberger/ Hagner/ Wahrig-Schmidt 1997; Krämer 2007, Wittmann 2009.

⁶⁵ Weigel 2003, S.96.

nicht selten auch da, wo sie gar nicht hingehören“, heißt es 1874 bei Morelli in dessen erster Veröffentlichung unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff, *„so hat auch fast jeder Maler solche angewohnte Manieren, die ihm entschlüpfen, ohne dass er derselben gewahr werde. Ja es geschieht selbst, dass der Künstler manche seiner physischen Gebrechen und Unarten in sein Werk überträgt. Wer nun die Absicht hat, einen Meister zu studieren, besser kennen lernen zu wollen“*, so Morelli/ Lermolieff über die tieferen Gründe seiner Untersuchung von in Gemälden eher beiläufig und automatisch-routiniert ausgeführten Einzelheiten wie Fingernägeln oder Ohrläppchen als signifikante Spuren der Gewohnheiten eines Malers weiter, *„der muss auch auf die materiellen Kleinigkeiten sein Auge richten, und dieselben aufzufinden wissen.“* Hatte Springer 1881 mit den Worten, *„dass man an einzelnen, an sich unbedeutenden und darum gedankenlos wiederholten Merkmalen am ehesten den Meister errathet“* ebenso wie Friedländer 1919 mit seiner Rekapitulation, *„dass der Meister dort kenntlich werde, wo er seine prägende Kraft am schwächsten eingesetzt hat“*, die Pointe der „Experimentalmethode“ eher als eine Art Paradoxon wiedergegeben, zielte Freuds Kommentar dieses Schlüsselsatzes vermutlich mit Kenntnis der vorangegangenen Würdigungen auf ein gewandeltes Welt- und auch Selbstverhältnis, dass sich mit Morellis Neubewertung des Details als etwas Verräterischem auch verbindet. *„Lange bevor ich etwas von der Psychoanalyse hören konnte“*, berichtet Freud 1914 in seiner kunstgeschichtlichen Studie über den *Moses des Michelangelo* von 1914, *„erfuhr ich, dass ein russischer Kunstkennner, Ivan Lermolieff, [...] eine Umwälzung in den Galerien Europas hervorgerufen hatte. [...] Er brachte dies zustande, indem er vom Gesamteindruck und von den großen Zügen eines Gemäldes absehen hieß und die charakteristische Bedeutung von untergeordneten Details hervorhob, von solchen Kleinigkeiten wie die Bildung der Fingernägel, der Ohrläppchen [...] Es hat mich dann sehr interessiert zu erfahren, das sich hinter dem russischen Pseudonym ein italienischer Arzt, namens Morelli, verborgen hat“*, führt Freud zwanzig Jahre nach der ersten Begegnung mit Morelli/ Lermolieff in diesem Text aus, um dann im Rückblick auf die eigene wissenschaftliche Entwicklung und in einer Art Selbsthistorisierung über Morelli weiter fortzufahren. *„Ich glaube, sein Verfahren ist mit der Technik der Psychoanalyse verwandt. Auch diese ist gewöhnt, aus geringgeschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem ‚refuse‘ – der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten.“*⁶⁶ Ab 1898 mit der Erforschung des „Lapsus“ und später umgangssprachlich so getauften „Freudschen Versprechers“ als einer versehentlichen und daher authentischen, das Unterbewusste offenbarenden sprachlichen Äußerung oder Handlung

⁶⁶ Freud 1969, S.207.

beschäftigt,⁶⁷ fand Freud in Morellis „Experimentalmethode“ einen Kompass für die weitere Annäherung an eines der markantesten Phänomene der Psychoanalyse. Umgekehrt schloss Freuds Morelli/ Lermolieff-Lektüre jene Lücke, die Morelli durch seine Theoriefeindlichkeit hinterließ. Wenn der Kunstkenner die eigene Entdeckung reflexiv niemals ausgeschöpft und die damit zusammenhängenden theoretischen Annahmen „*nirgendwo explizit ausgeführt*“ hatte,⁶⁸ lieferte Freud für die „Experimentalmethode“ eine Erkenntnistheorie nach, die letztlich sogar die Aversionen besser verstehen und analysieren hilft, mit denen sich Morelli gegen Apostrophierungen seines Werkes als den Studien eines Anatomen und Pathologen sträubte. Nur zwischen den Zeilen der Morelli/Lermolieff-Schriften ist zu ahnen, was Freud deutlich aussprach: dass es sich mit der kunstkennerschaftlichen „Experimentalmethode“ nicht um Physiologie in welchem Sinne auch immer, sondern um Psychologie handelte. Die Dramatik des Lapsus, dass die Wahrheit konkret ist, weil sich in einer Schrecksekunde Abgründe auftun können und es einem mitunter durch einen winzigen Moment wie Schuppen von den Augen fällt, ist von Morelli nur durch „*Umwälzungen in den Galerien Europas*“ und Ertappungen der von ihm als „*Professoren*“ und „*Galeriedirectoren*“ verhöhnten Kunstgelehrten bei wissenschaftlichen Fehlurteilen oder „*Fehlritten*“ als ein anarchisches Vergnügen ausgekostet worden.⁶⁹ Doch die Parallele zu Freud ist letztlich auch die komplexeste Lösung der Frage nach Morellis merkwürdigem Schweigen über die ihm gewidmete Künstleranatomie von Carl Langer, der als Pathologe der Universität Wien 1884 noch jene von Morelli unbewusst angestrebte Kunst- und Kulturpsychologie verfehlte, die etwa zehn Jahre später ebenfalls in Wien mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds greifbarer und anschlussfähiger wurde.

III.1.2. Ideengeschichten des Konkreten

Als Vorleben der „Experimentalmethode“ Morellis sind frühere diagnostische Verfahren und Methoden für das Verständnis dieses durch die Bildforschung bewirkten entscheidenden Einschnitts in der Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert ebenso von Belang wie jene Texte und Dokumente des Nachlebens, dass die Morelli/ Lermolieff-Publikationen ab Mitte der 1870er Jahre in den Geistes- und Naturwissenschaften entfaltet hatten. Diese begriffsgeschichtlichen Betrachtungen über das Vorleben von Morellis Bildanalytik richten sich dabei weniger darauf, die „*Wurzeln*“ dieser Methode zu rekonstruieren und die

⁶⁷ Ginzburg 2002, S.16.

⁶⁸ Bickendorff 1993, S.33.

⁶⁹ Lermolieff/ Morelli 1890/ S.VIII.

Innovation dadurch besser zu erfassen,⁷⁰ dass deren innere Verwandtheit mit vorangegangenen ähnlichen Theorien oder Praktiken aufgedeckt wird. Zumindest einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten ist mit der „*Kulturgeschichte der longue durée*“,⁷¹ die Carlo Ginzburg für das „Indizienparadigma“ aufgezeigt hat und die Epistemologie der Spurensicherung von Morelli ausgehend über Cabanis und die Humanwissenschaften des 18. Jahrhunderts und die physikalischen Forschungen Galileis im 17. Jahrhundert bis zum Jagdzauber mesopotamischer Wahrsager 3000 v. Chr. zurückverfolgte, nicht gedient. Wenn es sich mit der Ideengeschichte um die Erforschung der „*Vernunft*“ als einer „*geschichtlichen, sich immer wieder neu individualisierenden Kraft*“ handelt,⁷² ist diesem Denken in Defiziten, Konflikten und Alternativen an der Sammlung von Vergleichbarem nicht deshalb gelegen, um im Gegensätzlichen das Ähnliche, sondern um im Ähnlichen das Unterschiedliche aufzuspüren. Ginzburgs historisch weit ausgreifende Spurensicherung der „Spurensicherung“ hatte die Idee Morellis, das Allgemeine nicht als Gegensatz, sondern als Ausdruck des Besonderen, das Konkrete nicht als das ganz Andere, sondern als Moment des Abstrakten anzusehen, durch zeitlich sehr weit auseinander liegende Parallelen und Entsprechungen als einen Denkstil rekonstruiert, der „*von einem historischen Kontext zum anderen überspringend*“ zu verfolgen ist und der über den engeren Rahmen des 19. Jahrhunderts hinausweist. Durch diese Universalisierung der „Experimentalmethode“ zu einem „Indizienparadigma“, dessen einzelne Argumentationslinien und Entwicklungsstränge sich für Ginzburg mit den „*Fäden [...] eines Teppichs vergleichen*“ ließen, die sich zu einem „*dichten, homogenen Netz zusammensetzen*“ und deren buchstäbliche „Verbundenheit“ wie die „*Kohärenz einer Stoffzeichnung*“ oder eines sich wiederholenden Textilornaments festgestellt werden könne, „*indem man das Gewebe mit den Augen in verschiedenen Richtungen abtastet*“,⁷³ war die Spurensicherung in ihrer Zeitlosigkeit noch als Methode der Ideologiekritik der Gegenwart weiterzuführen, um „*die komplexe soziale Struktur des Spätkapitalismus*“ zu entschleiern.⁷⁴ Mit Ginzburgs Archäologie erhielt Morellis kunstkennerschaftlicher Detailblick einen wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund, dessen panoramatischer Beziehungsreichtum die Substanz der „Experimentalmethode“ als Epistemologie nicht weniger stark erhellte als deren psychologische Ausdeutung durch Sigmund Freud. Die Autonomie der „Spurensicherung“ Morellis als einer spezifischen

⁷⁰ Ginzburg 2002, S.17.

⁷¹ Weigel 2003, S.96.

⁷² Meinecke 1959, S.3.

⁷³ Ginzburg 2002, S.38 (u. Vorige).

⁷⁴ Ebd., S.47.

Bewertung des Konkreten zeigt sich jedoch nicht nur durch ihr Auftreten und ihre Entfaltung unter sehr verschiedenen kulturellen und politischen Bedingungen, sondern gerade auch im Kontrast mit anderen Konzepten des Konkreten, die dem „Indizienparadigma“ zuwiderlaufen, aber nichts desto weniger in die Geschichte des Konkreten gehören. Auf diese Weise konfliktbezogene Aufarbeitungen der „Verschiedenheit des Gleichen“ lassen die Eigenständigkeit der „Experimentalmethode“ als Umbruch mit begriffsgeschichtlichen Dimensionen umso deutlicher hervortreten. Diese Form der Ideengeschichte stellt letztlich auch die von Ginzburg nicht explizierten, von Morelli gleichwohl als Kern seiner Bildanalytik begriffenen Abgrenzungen schärfer heraus als jeder noch so umfassende historische Nachweis, dass *„diese Idee [...] sich in den verschiedensten Bereichen der Erkenntnis durchgesetzt“* hätte.⁷⁵

Auch aus Sicht einer Ideenforschung, die sich zugleich als Bildgeschichte begreift und dem Visuellen einen Eigenanteil an der Entstehung, Wandlung und Wiederkehr von Konzepten und Begriffen zubilligt, ist Ginzburgs für das „Indizienparadigma“ entworfene Genealogie keine Vorwegnahme einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten. So sehr Ginzburg den wütenden Distanzierungen Morellis gegenüber Kunsthistorikern und Kunstphilosophen darin entsprach, die Intentionen der „Experimentalmethode“ als *„nicht ästhetische“* zu bezeichnen, so wenig trifft die Ansicht zu, die Morelli beschäftigenden Probleme wären *„philologische“* gewesen.⁷⁶ Hatte Morelli noch in seiner vermächtnishaften, den *Kunststudien* von 1890 vorgeschalteten *„Einleitung‘ meinen jüngern Kunstgenossen“* als Anliegen der „Experimentalmethode“ und überhaupt als *„Grundlage alles Kunststudiums die Form und die Technik“* eingeschärft und jede Perspektive der Kunstforschung zu einer *„Geschichte der Civilisation“* oder sogar zu einer *„Kunstpsychologie“* von diesem *„Studium der Formen und der Technik“* abhängig gemacht,⁷⁷ scheint Ginzburg in Morelli beinahe den falschen Gewährsmann für das „Indizienparadigma“ gewählt zu haben, wenn dieses sich *„auf die Semiotik stützte.“*⁷⁸ Besonders Morellis in den Briefen an Jean Paul Richter so oft wiederholtes eigentliches Paradigma, zu einer Urteilsfähigkeit in Bilderfragen nicht gelangen zu können ohne eine *„lange und beständige Erziehung des Auges“*, ohne *„Sicherheit des Blickes“*, ohne *„sehen gelernt“* zu haben,⁷⁹ lässt an der „Experimentalmethode“ Morellis als

⁷⁵ Ebd., dass.

⁷⁶ Ebd., S.10.

⁷⁷ Lermolieff/ Morelli 1890, S.VII, 12, 13 + 26.

⁷⁸ Ebd., S.17.

⁷⁹ Richter 1960, Morelli an Richter 14.November 1881, S.191; 27.Juli 1883, S.276; 11.November 1890, S.574.

einer Etappe des „*Semiotik- oder Indizienparadigmas*“ zweifeln, wenn dessen Kern von Ginzburg nicht als Bildkritik, sondern als „*Textkritik*“ identifiziert worden ist.⁸⁰ Frühere, dem Aufsatz über die *Spurensicherung* von 1979 vorausgehende Varianten der Überlegungen Ginzburgs zur Geschichte und Theorie des „Indizienparadigmas“ deuten außerdem an, dass diesem semiotischen Zugang die Pointen der „Experimentalmethode“ entgleiten und sogar die damit zu verbindende Neubewertung des Konkreten als einer Aufhebung von Gegensätzen wie abstrakt-konkret, universell-partikular oder allgemein-besonders auch wieder negiert werden konnte, sobald die Schulung des Auges und das „Studium der Formen“ als Ziel und Anfangsgrund der Bildanalytik Morellis aus dem Blick gerät. Vor diesem Hintergrund erscheint eine zunächst unspektakulär wirkende Unterscheidung Ginzburgs, dass „*gegenüber der Konkretion der Fußspur [...] das Piktogramm schon einen ungeheuren Schritt in Richtung auf gedankliche Abstraktion*“ darstellt,⁸¹ als ein unwillkürliches Indiz für die Enge des Spurenbegriffs der Semiotik. Auf Giovanni Morelli nicht unmittelbar bezogen, aber vermittelt durch die Auseinandersetzung mit der Bildforschung Aby Warburgs doch auch die Prämissen der „Experimentalmethode“ umfassend, bringt die *Philosophie der symbolischen Formen* und die auf ihr aufbauende *Logik der Kulturwissenschaften* von Ernst Cassirer dieses Defizit der Semiotik im Umgang mit Formen im allgemeinen und dem „Studium der Formen“ bei Morelli im Besonderen auf einen Begriff. Cassirers energisch vorgetragener Einwand gegen jede Trennung von Sinn und Sinnlichkeit, Idee und Materie bei der Erforschung kultureller Artefakte betrifft auch die nur zeichentheoretisch begründbare Vorstellung Ginzburgs, Fußspuren würden sich von Piktogrammen durch den mehr oder weniger hohen Konkretions- bzw. Abstraktionsgrad unterscheiden, wenn Cassirer zufolge „*die konkrete ‚Intuition‘ den ‚abstrakten‘ Mitteln des Ausdrucks*“ nicht gegenüberzustellen, sondern als im Bild- und Kunstwerk immer schon „*innerlich zusammengewachsen*“ gedacht werden sollten.⁸²

Nicht auf den Verweisungszusammenhang, sondern auf die Gestalthaftigkeit des Bildlichen gerichtet, macht die von Cassirer wie von Morelli vertretene Fixierung der Form den Unterschied zwischen der Erforschung von Zeichen und der Erforschung von Bildern in dem Maße deutlich, wie sich die Opposition von konkret und abstrakt als durch die Semiotik fortgeschrieben erweist und sich diese Entgegensetzung erst im bildgeschichtlichen „Studium der Formen“ aufhebt. Formal untersucht, sind Piktogramme so gut wie Fußspuren konkret

⁸⁰ Ginzburg 2002, S.45 + 25.

⁸¹ Ginzburg 1985, S.137.

⁸² Cassirer 1942, S.132.

und abstrakt zugleich, tragen gezielte graphische Vereinfachungen ihre Bedeutung ebenso in sich selbst wie zufällige Zeichnungen im Sand, sind vereinzelte Fußabdrücke so sehr als etwas für sich Stehendes und dennoch Allgemeingültiges zu betrachten, wie ein Diagramm in seiner Abstraktheit gleichzeitig eine konkrete Spur darstellt. Dass scheinbar zeitlose nüchterne Zeichnungen wie physikalische Kurven oder mathematische Formeln auch geschichtlich und sogar ein zentraler „*Inhalt der Kultur*“ sind,⁸³ ist von Hans-Jörg Rheinberger mit der Idee Cassirer's begründet worden, dass das „*Erscheinen eines ‚Sinnes‘ [...] nicht vom Physischen abgelöst, sondern an ihm und in ihm verkörpert ist*“⁸⁴ und letztlich war von dieser Warte aus kaum eine andere wissenschaftsgeschichtliche Position so sehr zur Disposition gestellt wie Carlo Ginzburg's zeichentheoretisches Konzept der „Spurensicherung“, wenn sich Rheinbergers *Epistemologie des Konkreten* kritisch gegen die Semiotik gewandt den „*vielfach konstatierten ‚Tod der Referenz‘*“ zur Grundlage machte und dennoch der Spur als Gegenstand der Epistemologie eine Perspektive gab.⁸⁵ Bestand für Ginzburg mit dem „*Indizienparadigma*“ ein rettender Ausweg, sich trotz der „*undurchsichtig*“ werdenden politischen und kulturellen Realität zumindest für deren „*komplexe soziale Struktur*“ eine Art von Lesbarkeit zu bewahren,⁸⁶ ist der Gegensatz zwischen „Spurensicherung“ und „historischer Epistemologie“ sogar ein Konflikt der Utopien. „*Die Spur ist jenes Niemandsland, wo das Ereignis von Wissenschaft und Kunst sich abspielt, der Riß, in dem sich das Neue abzeichnet*“, heißt es bei Rheinberger mit einem dem „Indizienparadigma“ gegenüber gänzlich anderen Blick auf Zeichen und Zeichnung. „*Ein solches ‚Abzeichnen‘, das nichts mit Imitation zu tun hat, sondern mit dem jähren oder auch unmerklichen Auftauchen von Konturen aus der Dämmerung, mag man als den Grundvorgang der Repräsentation ansehen. Er spielt sich ab an jenem utopischen Ort, wo die trügerische Verdoppelung von Repräsentation und Referenz, in deren Namen ihm das Existenzrecht strittig gemacht worden ist, noch nicht stattgefunden hat.*“⁸⁷

Noch diese methodologischen Fragen sind im Blick auf Carl Langers Künstleranatomie von 1884 als einem Schlüsselereignis der an Morellis „Experimentalmethode“ orientierten Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert zu bündeln. Mit Langers Publikation handelte es sich keinesfalls um eine brillante oder um eine besonders wirksame Reflexion der

⁸³ Rheinberger 2006, S.17.

⁸⁴ Cassirer 1942, S.78.

⁸⁵ Rheinberger/ Hagner/ Wahrig-Schmidt 1997, S.19.

⁸⁶ Ginzburg 2002, S.47.

⁸⁷ Rheinberger/ Hagner/ Wahrig-Schmidt 1997, S.19 (u.Vorige).

revolutionierenden Methodik Morellis. Umgekehrt hat sich Morelli zweifellos weder vor noch nach dem Erscheinen dieses Handbuchs von Langer in irgendeiner Weise anregen lassen und bei dem nur oberflächlichen wechselseitigen Interesse und der noch geringeren Ähnlichkeit der Verfahrensweise dieser über Fächergrenzen hinweg agierenden Ärzte würde nicht einmal die Geschichte „*der medizinischen Semiotik und Symptomatologie*“ Morelli mit Langer in eine Linie stellen,⁸⁸ wie universell die Recherche nach den Ausläufern des „*Indizienparadigmas*“ auch betrieben wird. Wenn der Briefwechsel mit Jean Paul Richter die Spielräume repräsentiert, die Morelli sich und anderen für das Gespräch über die philosophischen und historiographischen Probleme seines Verfahrens gönnte, dann werden mit Carl Langer und seiner Schrift das einzige Mal eine naturwissenschaftliche Publikation und ihr Autor von Morelli namentlich erwähnt. Der Bemerkung über die Auflösung seiner Bibliothek in einem Brief an Richter zufolge müssen sich in Morellis Besitz einige Bände „*anatomischen und naturwissenschaftlichen Inhalts*“ befunden haben⁸⁹ - Morelli hat diese Texte ebenso wenig näher diskutieren wollen wie die von ihm offenbar unbesehene, allein aus einer reflexhaften Naturwissenschaftsgläubigkeit heraus begrüßte Künstleranatomie von Carl Langer.⁹⁰ Diese unkommentierte Vorbildhaftigkeit der Naturwissenschaften ist für eine Bild- und Ideengeschichte, die im Unterschied zu der Paradigmenforschung Ginzburgs weder in Dokumentationen der Wiederkehr noch in genealogischen Rekonstruktionen der Wurzeln, sondern in der Variabilität eines Konzepts ihre Forschungsaufgabe sieht, eine modellhafte, die eigene Spezifik verdeutlichende Herausforderung. Morelli hatte die „Experimentalmethode“ ohne wissenschaftsgeschichtliche Rückversicherungen und ohne Seitenblicke auf bewährte geistesverwandte Analytiken in die öffentliche Debatte eingeführt und auch in der Konfrontation mit Kritikern oder Gegnern seines Vorgehens wurde nach Unterstützung durch Verweise auf passende Autoritäten der Geistes- und Naturwissenschaften von ihm nicht gesucht und das Verfahren stattdessen wieder und wieder aus sich selbst heraus erläutert.

Die modernistische Voraussetzungslosigkeit und scheinbare Autonomie, wie sie Morelli für sich und seine Bildanalytik beanspruchte und ihn Schriften wie die von Carl Langer nicht genauer prüfen ließ, hat die Historiographie erst recht eine kritische Kontextualisierung von

⁸⁸ Ginzburg 1985, S.134.

⁸⁹ Richter 1960, Morelli an Richter 13.Oktober 1887, S.515.

⁹⁰ Feyerabend 1986, S.18. – Dem Anarchisten Peter Alexejewitsch Kropotkin und dessen Schrift *Moderne Wissenschaft und Anarchismus* (1896) vergleichbar, findet sich auch in der Grundhaltung Morellis, sich unabhängig von Gelehrtenmeinungen und Institutionen lediglich auf die Kraft der eigenen Augen zu verlassen, der Widerspruch, „*sich jeglicher Einschränkung des Individuums*“ zu widersetzen und doch jene strengen Regeln hinzunehmen oder sogar zu fordern, „*die Wissenschaftler und Logiker der Forschung und jeder Art erkenntnisvermehrender und – verändernder Tätigkeit auferlegen.*“

Methoden und Ideen als eine „*Geschichte ihrer Verwendungen*“ verfolgen lassen und dennoch hält die Ideengeschichte in Ergänzung zur Rezeptionsgeschichte oder Kulturgeschichte noch eine mit Morellis Verständnis von Individualität korrelierende Alternative bereit.⁹¹ Sie besteht in der zunächst etwas nostalgisch wirkenden Fortführung des Gedankens von Friedrich Meinecke, eine Methode oder ein Konzept als „*Individualisierung*“ der Vernunft anzusehen mit der Ergänzung, bei der Isolierung dieser Varianten umfassender als bisher geschehen möglichst alle medialen Bedingungen für die Möglichkeit solcher Individualisierungen einzubeziehen. Die von Meinecke begründete Vorstellung der Geschichtlichkeit auch oder gerade von vermeintlich ahistorischen Logiken und Metaphysiken war für die Wissenschaftsgeschichte durch Paul Feyerabend weiter geschärft worden, wenn dessen Angriffen auf den Methodenzwang die Kritik an der „*Idee einer Methode, die feste, unveränderliche und verbindliche Grundsätze für das Betreiben von Wissenschaft enthält und die es uns ermöglicht, den Begriff ‚Wissenschaft‘ mit bescheidenem, konkreten Gehalt zu versehen*“⁹² zu Grunde lag.

In diese Erforschung der wechselnden „Individualisierung“ von Begriffen und Konzepten hatte die neuere Ideengeschichte Quentin Skinners oder das in Ansätzen ideengeschichtlich argumentierende „Indizienparadigma“ von Carlo Ginzburg ihrer entschieden linguistischen Orientierung wegen den Anteil von Techniken, Praktiken und Objekten nicht explizit einbezogen. Vielleicht würde eine Ideengeschichte, die kunsthistorische Formanalyse und textkritische Hermeneutik integriert, sogar Entgegensetzungen wie die Wende „*vom ‚linguistic turn‘ zum ‚body turn‘*“ aufheben können?⁹³ In dieser Synthese liegt auch die Option zu einer wissenschaftshistorischen „*longue durée*“, wenn es in Anbetracht der „*‚praktischen Wende‘ in der Wissenschaftsgeschichte der letzten drei Jahrzehnte*“ und der von ihr privilegierten „*Mikrogeschichten*“ darum geht, „*nach längerfristigen historischen Anschlüssen solcher lokalen Geschichten zu fragen, ohne deren Detailreichtum aufzugeben*.“⁹⁴ Wenn Detailanalysen das Wissen über die Vielseitigkeit der Individualisierung von Begriffen und Konzepten nur erweitern können und Objekte, Techniken oder Praktiken diesen Detailanalysen ebenso zu unterziehen sind wie das geschriebene oder gesprochene Wort, dann bewahrt die medienübergreifende Begriffsforschung den „*Detailreichtum*“ der Mikrogeschichte, um durch die im Einzelnen produzierten und historisch übergreifend zu

⁹¹ Skinner 2009, S.60.

⁹² Ebd, S.21.

⁹³ Rheinberger/ Hagner/ Wahrig-Schmidt 1997, S.11.

⁹⁴ Rheinberger 2006, S.17.

vergleichenden Varianten von Begriffen und Konzepten zugleich die „*längerfristigen historischen Anschlüsse*“ der Makrogeschichte zu gewähren. Dass „*der liebe Gott im Detail*“ steckt, wie Carlo Ginzburg seiner Studie über die „Spurensicherung“ Aby Warburg zitierend vorausschickt,⁹⁵ ist für eine mit der Geschichtlichkeit von Bildern und Leitbildern gleichermaßen befassten „*Bildforschung als Ideengeschichte*“⁹⁶ mehr als nur metaphorisch. Aus dieser Sicht vermögen allein Kontextualisierungen und Analogien die Variabilität einer Idee in der notwendigen Trennschärfe nicht aufzuzeigen. Das Vor- und Nachleben der „Experimentalmethode“ Morellis ist demnach nicht nur in Parallelisierungen von strukturell ähnlichen vorangehenden oder nachfolgenden Verfahren und nicht nur als evolutionärer Entwicklungsprozess, sondern gezielt mit Blick auf Defizite, Konflikte und Alternativen zu erzählen, die im Rahmen einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten durch Morellis Bildanalytik als Kontrapunkt besonders deutlich sichtbar werden. Auf Morelli bezogen und im Geist von Morelli verfahren, sind bei der Ermittlung dieser Varianten des Konkreten neben verschriftlichten Theorien auch Bilder, Bildtechnologien und Bildpraktiken auf ihren Anteil am Wandel von Sinn und Bedeutung des Konkreten, d.h. des Einzelnen, Besonderen oder Bestimmten zu befragen.

Ohne ausdrücklich ideenhistorische Auswertung und nur in den engeren Rahmen einer Geschichte der Kunstgeschichte gestellt, regen die von Dorothea Peters gesammelten Informationen über Giovanni Morellis Gebrauch der Fotografie doch auch zu einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten mit der „Experimentalmethode“ und dem hier wirksamen Begriff des Details als zentralem Wendepunkt an. Das von Peters ebenfalls unter Verwendung des „*vielleicht aufschlussreichsten*“ Briefwechsels Morellis mit Jean Paul Richter untersuchte intensive Interesse des Kunstkenners an fotografischen Kunstreproduktionen ist schon der medialen Transformationen des Konkreten durch Kamera und Fotografie wegen für ideengeschichtliche Fragen nach dem Vor- und Nachleben von Morellis Methode relevant.⁹⁷ In der alles andere als reibungslosen, einen „*Bilder-Streit*“⁹⁸ auslösenden Beziehung der Kunstgeschichte zu fotografischen Abbildungen von Kunstwerken scheinen sich jene Streitpunkte frühzeitig anzudeuten, die Morelli gegen die bei Bildbetrachtungen sich mit einem „Totaleindruck“ begnügende ästhetische Kunstgeschichte und Kunstkritik gewandt schließlich in den Mittelpunkt einer „positiven Kunstwissenschaft“ stellte. „*Nicht nur, dass*

⁹⁵ Ginzburg 2002, S.7.

⁹⁶ Probst/ Klenner 2009, S.8.

⁹⁷ Peters 2009, S.46.

⁹⁸ Bader 2011, S. 170.

man durch die Detailgenauigkeit, durch die unterschiedslose Wiedergabe aller Einzelheiten den Blick aufs große Ganze zu verlieren drohte und die selegierende Interpretation des Kupferstechers schmerzlich vermisste,“, skizziert Peters das lange Zeit problematische Verhältnis der Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts vor allem zu Reproduktionsfotografien von Gemälden, *„überdeutlich traten die Eigenschaften der Oberfläche hervor, zeigten Risse und die ungeschickten Übermalungsversuche des Restauratoren, über die man vor den Originalen, beeindruckt von deren ‚Aura‘, gelernt hatte hinwegzusehen.“*⁹⁹ Wenn dieser Diktion zufolge sich der nüchtern-analytische Blick Morellis in der Fotografie zu verkörpern scheint, fände die mit der „Experimentalmethode“ zu verbindende Kontroverse zwischen Kunstkennerschaft und Kunstgeschichte in der Rivalität von Lichtbild und Kupferstich ihre Ästhetik. Als Konflikt stellt diese umstrittene Etablierung neuer Medien in der Kunstwissenschaft erst recht einen Gegenstand der an Widersprüchen und Alternativen orientierten Ideenforschung dar. In ihrer Ausrichtung auf Defizite und Konflikte würde sie jedoch sich selbst verfehlen und vor allem eine Bild- und Ideengeschichte des Konkreten in diesem Fall schnell an ihr Ende gelangen durch die einfache Gleichung, wonach der reduzierten Konturzeichnung des Kupferstichs die überholte „Abstraction“ der Kunsthistoriker und Kunstphilosophen unlösbar anhaftet und zusammen mit dieser alten Schule des Studiums der Kunst unweigerlich zum Untergang verurteilt ist,¹⁰⁰ Morellis detailfixierter kennerschaftlicher „Experimentalmethode“ hingegen so unzweifelhaft die Zukunft gehört wie dem untrüglich alle Einzelheiten erfassenden Kamerabild.

Der Befund eines „*ultimativen Paradigmenwechsels*“ bei der Bebilderung kunsthistorischer Publikationen durch die Fotografie deckt sich mit ähnlichen Entwicklungen in der Archäologie (vgl. Abschnitt 2.3. des vorliegenden Bandes),¹⁰¹ die ideenhistorische Aufmerksamkeit für spezifische, Umdeutungen von Begriffen und Konzepten erzeugende einzelne Irritationen durch Bilder befördert eine die großen Umbrüche aufarbeitende Wissenschaftsgeschichte aber nicht. Dorothea Peters Fazit, dass *„die Fotografie und Giovanni Morellis stilkritisch-analytische Methode gleichermaßen zu einer Differenzierung des Sehens wie zu einer Revolutionierung des kunstwissenschaftlichen Diskurses im 19. Jahrhundert“* geführt hätten,¹⁰² ist zugleich ein Plädoyer für die Gleichstellung von medienhistorischer Bildkritik und methodologischer Textkritik bei wissenschaftsgeschichtlichen

⁹⁹ Ebd., S.50.

¹⁰⁰ Lermolieff/ Morelli 1890, S.28.

¹⁰¹ Peters 2009, S.75.

¹⁰² Ebd., dass.

Rekonstruktionen. Doch der Blick dieser Fotogeschichte fasst Bilder und Bildtechniken vorrangig als Partikel einer allgemeinen wissenschaftshistorischen Tendenz. Durch ihre Untersuchung der von Morelli bei der Durchführung und Vermittlung seiner Methode verwendeten Medien setzt Peters präzisierend dort nach, wo Carlo Ginzburg sich mit vergleichenden Betrachtungen der Spurensicherung als eines in unterschiedlichen Bereichen der Erkenntnis wiederkehrenden Prinzips begnügte. Einen „Paradigmenwechsel“ historiographisch nicht falsifizierend, sondern nur nachvollziehend, lässt allerdings auch die intensivste empirische Tuchfühlung zur Mediengeschichte die überraschenden und eigenwilligen, zu neuen Inhalten und konträren Begrifflichkeiten führenden Energien von Objekten, Praktiken und Technologien ebenso unberücksichtigt und diese zu „Paradigma-Indizien“ werden wie die Genealogie eines dadurch letztlich nur nach Spuren seiner selbst suchenden „Indizienparadigmas“.

Zeichner und das Zeichnen haben zu keinem Zeitpunkt einen medialen Umbruch ausgelöst, der mit den tiefgreifenden Auswirkungen der Fotografie vergleichbar wäre. Aus Sicht einer paradigmatischen, die Strukturen technischer Revolutionen zum Bezugspunkt ihrer Forschungen machenden Wissenschaftsgeschichte wären Zeichnungen daher immer schon nur nach der etwas abgegriffenen „*allgegenwärtigen Kategorie des Einflusses*“ durch anderweitig ausgelöste Paradigmen,¹⁰³ aber nicht um ihrer selbst und ihres genuinen Anteils an der Entstehung, Wandlung oder Wiederkehr von Normen und Ideen willen zu untersuchen. Die strikte Perspektive auf „*Morellis kunstwissenschaftliche Methode und ihren Konnex zur Fotografie*“ als die wechselseitige Verschränkung technikgeschichtlicher und methodengeschichtlicher Aspekte eines Paradigmenwechsels ließe die mit Morellis Erkenntnisinteresse eng zusammenhängenden Zeichnungen sogar in epistemologischen Fragen als nachgeordnete Objekte erscheinen.¹⁰⁴ Gemessen an der großen Bedeutung von Zeichnungen bei der Vermittlung und Ergebnissicherung der „*Experimentalmethode*“ würde selbst die Bildanalytik Morellis durch Studien zur Geschichte der Fotografie eher domestiziert als fokussiert werden, folgen diese Forschungen dem „*paradigmatischen Verständnis der Fotografie*“ als Leitidee.¹⁰⁵ Umgekehrt ist das „*Paradigma Fotografie*“ durch die „*Experimentalmethode*“ auch in Frage zu stellen oder kritisch zu überprüfen,¹⁰⁶ gerade weil

¹⁰³ Geimer 2002, S.8.

¹⁰⁴ Peters 2009, S.56.

¹⁰⁵ Wolf 2002, S.10.

¹⁰⁶ Ebd., S.7.

dieses sich mit dem fotografischen Bild zeitgleich etablierende Verfahren scheinbar antizyklisch der Zeichnung eine substantiell neue Bedeutung zuwies.

Dass Morelli zur Erläuterung seiner epistemischen Grundlagen die Fotografie gar nicht verwenden konnte und vor allem seine Resultate mittels Lichtbildern nicht zu visualisieren waren, macht jede andere kunstgeschichtliche Veröffentlichung ab Ende der 1880er Jahre zu Belegen einer die allgemeine Fortentwicklung der modernen Kunstgeschichte lenkenden inneren evolutionären Verschränkung der Fotografie mit der Bildanalytik Morellis – nur nicht die Veröffentlichungen von Morelli selbst. Aus Sicht einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten wäre es überhaupt zweifelhaft, ob „*Fotografien [...] als integraler, unverzichtbarer Bestandteil kunsthistorischer Publikationen*“ seit dem späten 19. Jahrhundert in jedem Fall für eine paradigmatische neue „*Orientierung auf das Bild*“ und das von Morelli geforderte „Studium der Formen“ ein sicheres Indiz sind¹⁰⁷ oder durch diese medienhistorische Verallgemeinerung die auf methodologische Gegensätze zurückführbare verschiedenartige „*Praxis*“ im Umgang mit der Fotografie nicht vernachlässigt wird.¹⁰⁸ Schon die seit 1874 in den mehrfach überarbeiteten und neu aufgelegten Schriften Morellis wiederholt als Visualisierungen der „Experimentalmethode“ zu findenden und untereinander sehr differenten Graphiken lediglich nach Kriterien der Stilgeschichte zu klassifizieren, kann als der Effekt eines paradigmabezogenen Blickes gelten, der Ausnahmen eher als Bestätigung der Regel statt als eine Erinnerung an die Künstlichkeit von Ordnungsmustern und Klassifizierungsschemata ansieht. Sind die Darstellungen, die den ersten Aufsatz Morellis alias Iwan Lermolieffs von 1874 begleiten, „*sehr viel naturalistischer*“ (**Abb.20**) als die 1890 der zweiten Auflage dieser Aufsätze beigegebenen eleganten Zeichnungen,¹⁰⁹ die in ihren flüssigen und großzügigen Schwellstrichen die Linienkunst des Jugendstils ahnen lassen (**Abb.21**),¹¹⁰ so bleiben diese Charakterisierungen doch jene Pointen schuldig, die sich für die Praxis, die Theorie und die Ideen der „Experimentalmethode“ Morellis aus diesen Abbildungen ergeben. Dass die Wahl in dem einen wie in dem anderen Fall nur deshalb auf die Zeichnung als Medium der Darstellung von Morellis Befunden fiel, weil „*weder 1874 noch 1890 Fotografien authentisch gedruckt, also in Büchern publiziert werden konnten*“,

¹⁰⁷ Peters 2009, S.75.

¹⁰⁸ Geimer 2002, S.8.

¹⁰⁹ Peters 2009, S.63.

¹¹⁰ Richter 1960, Morelli an Richter, 05.Februar 1889, S.546. – Die Zeichnungen wurden von dem Restaurator Luigi Cavenaghi (1844-1918) angefertigt, dessen Stil bei Morelli einige Zweifel weckte, aber aus didaktischen Gründen akzeptiert wurden, da „*diese Formen [...] zum besseren Verständnis für den Laien etwas karikiert werden*“ müssten.

ansonsten die Verwendung von Fotografien aber „*nahegelegen hätte*“, ist durch diese Blätter nicht zu begründen und steht zu der hier sichtbaren Abkehr von einem „*naturalistischen*“, dem Fotografischen eigentlich verwandten Zeichenmodus auch in einem gewissen Widerspruch.¹¹¹

Zweifellos waren Fotografien äußerst hilfreich dafür, in der Arbeit mit Bildern „*bestimmte Formenmerkmale herauszuarbeiten*“,¹¹² wenn dabei anstelle der prononcierten ästhetischen Merkmale des Stils eines Künstlers die von ihm selbst nur unbewusst vollzogenen Gewohnheiten zum Maßstab der Echtheit eines Kunstwerkes gemacht wurden. Nicht nur einzelne signifikante Meisterleistungen, sondern möglichst viele Werke eines Malers waren von Morelli heranzuziehen, um durch einen umfassenden Vergleich von Bildern einer Hand belastbare Kenntnisse über Beiläufigkeiten und Routinen einer künstlerischen Handschrift gewinnen zu können. Diese intensiven Vergleiche von mitunter sehr weit voneinander entfernt befindlichen, in den Museen und Galerien Europas verstreuten Gemälden haben fotografische Reproduktionen erleichtert und befördert, zumal bei einem Gelehrten wie Morelli mit einem so deutlichen „*zeichnerischen Unvermögen*“.¹¹³ Diese fotografischen Dokumentationen hatten die Zeichnung jedoch nicht erübrigt, sondern erst recht unverzichtbar werden lassen. Denn die Sicherung der nach Maßgabe der „*Experimentalmethode*“ durch die Arbeit mit Fotografien zu erzielenden Resultate war nur mit Hilfe der Linie zu leisten. Im Gegensatz zur Stilanalyse, die ihre Treffsicherheit an einzelnen Kunstwerken exemplifizieren und ihre Beschreibungen gleichermaßen an Originalen wie an deren fotografischen Reproduktionen entwickeln kann,¹¹⁴ zielt Morellis Formanalyse auf einen Gestaltungsprozess, dessen Muster unabhängig von der ästhetischen Qualität, trotz schwankender stilistischer Reinheit und wider allen Wandlungen des wie auch immer definierten Kunstwollens sich in jedem Werk eines Künstlers zuverlässig wiederholt. Diese, das Gegensätzliche miteinander verbindenden gestalterischen Muster waren nicht durch fotografische Abbildungen eines oder mehrerer Objekte, sondern nur durch Graphiken bildlich zu fassen, die diese Muster in ihren Grundzügen schematisch zusammenfassen. Nicht das modernere Medium der Fotografie, sondern die scheinbar überholte, die von Morelli kritisierte ästhetische Kunstgeschichte und Kunstphilosophie repräsentierende Konturenzeichnung brachte die avancierte Methode Morellis zu sich selbst.

¹¹¹ Peters 2009, S.63.

¹¹² Ebd., S.73.

¹¹³ Müller-Bechtel 2009, S.218.

¹¹⁴ Wimböck 2009, S.97.

Die Unterschiede der Graphiken, die 1874 bzw. 1890 in den Morelli/ Lermolieff-Schriften zu finden sind, belegen, dass Morelli die Zwangsläufigkeit von Zeichnungen als Medium seiner Forschung klar vor Augen stand. Die wie ein surrealistisches Bilderrätsel wirkende Aufstellung von 1874 hat die Leistung eines an der „Experimentalmethode“ geschulten Auges, das allgemein Musterhafte der Form aus der Anschauung eines einzelnen Objekts heraus zu gewinnen, noch unmittelbar als Blick- und Gedankenfolge sinnfällig gemacht. Als sollte gerade bei dieser ersten Publikation das Verfahren hinsichtlich seiner Rationalität und Prägnanz durch eine sich ganz technisch gebende „Gebrauchsanweisung“ über allen Zweifel erhaben sein und dadurch auch jeden gehässigen Einwand als verständnislos auf sich selbst zurückfallen lassen, ist hier z.B. die „runde, klotzige Form“ des Ohrs in Gemälden von Fra Filippo Lippi einmal als Bildausschnitt und daneben noch einmal in einer schematisierten, das Plumpe und Schwerfällige summarisch wiedergebenden Konturenzeichnung zur Darstellung gebracht worden.¹¹⁵ Dieser Kontrast zwischen Einzelfall und Extrakt, Abstraktion und unmittelbarer Anschauung entfällt in den Bildbeigaben der Auflage von 1890. Die hier zu findenden Zeichnungen beeindrucken nicht nur durch die ästhetische Nähe wissenschaftlicher Bilder zur Stilkunst, sondern vor allem durch die visuelle Synthese von Konkretem und Abstraktem, das als die zwei zusammengehörigen Seiten der Bildanalytik Morellis in den Abbildungen von 1874 noch als etwas Gegensätzliches von einander getrennt gezeigt wird. Im Unterschied dazu haben die Darstellungen aus der 2. Auflage der gesammelten Aufsätze Morellis von 1890 die Prämissen der „Experimentalmethode“ in sich aufgenommen, indem sie sich durch eine eigene, formal charaktervolle Gestalt „auszeichnen“ und darin zu Verkörperungen des in der Form eine Einheit von Konkretem und Abstraktem erkennenden, kennerschaftlichen „*Studiums der Formen*“ geworden sind.¹¹⁶ Die „deutlichen Differenzen“ dieser Abbildungen von 1874 und 1890 sind daher keinesfalls ein Indiz dafür, dass sich Zeichnungen als bildliche Stützen der „Experimentalmethode“ nicht eignen würden, weil sie als „*Illustrationen nicht eindeutig genug*“ wären.¹¹⁷ Die von Sigrid Weigel als Befreiung des einzelnen Phänomens sowohl aus seiner Isolierung als auch aus seiner Verortung in philosophischen Entgegensetzungen wie abstrakt-konkret, universell-partikular oder allgemein-besonders charakterisierte erkenntnistheoretische Verschiebung in den Kulturtheorien um 1900 ist mit der „Experimentalmethode“ Morellis entscheidend angeregt

¹¹⁵ Morelli/ Lermolieff 1874, S.10.

¹¹⁶ Richter 1960, Morelli an Richter, 5. Februar 1889, S.546. – Die Zeichnung dient Morelli zufolge einer besonderen Überhöhung und Übersteigerung der Charakteristika: „*Diese Formen müssen zum besseren Verständnis für den Laien etwas karikiert werden.*“

¹¹⁷ Peters 2009, S.63.

worden - die in den Schriften von Morelli/ Lermolieff enthaltenen Abbildungen deuten an, dass die Bildgeschichte dieser Umwertung des Konkreten nicht von der Fotografie, sondern von der Zeichnung erzählt wird.

Als Verkörperungen der „Experimentalmethode“ sind die von Giovanni Morelli den eigenen Publikationen beigegebenen Zeichnungen nicht nur Anhaltspunkte einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten, als deren zentraler Wendepunkt im 19. Jahrhundert die methodische Kunstkennerchaft Morellis gelten kann. Die Darstellungen führen auch zu weitergehenden exemplarischen Differenzierungen unterschiedlicher Wege ideengeschichtlicher Forschung und deren Verhältnis zu Bildern und Objekten. Grundlegendes in Bezug auf Morellis Bildanalytik als einer wissenschafts- und ideengeschichtlichen Epistemologie folgt daraus. So stellt sich gerade mit Blick auf die „Experimentalmethode“ 1.) die Frage, welche Ergebnisse eine Ideenforschung erzielen kann, die sich lediglich auf den Nachweis der historisch und kulturell übergreifenden Wiederkehr eines bestimmten Denk- oder Handlungsmusters kapriziert. In diesem Sinne hatte Morelli in der vergleichenden Untersuchung von Bildern die unbewussten und sich daher zwangsläufig wiederholenden Grundzüge der Gestaltungsweise eines Künstlers zu destillieren gesucht. Die von Carlo Ginzburg entwickelte, an der Entdeckung Morellis orientierte Historiographie der Spurensicherung als eines „Indizienparadigmas“ und dessen Wiederkehr von der prähistorischen Kultur der Jäger und Sammler bis hin zum „*Spätkapitalismus*“ im 20. Jahrhundert folgt ebenfalls dieser einen Möglichkeit der ideengeschichtlichen Recherche,¹¹⁸ im kulturell Andersartigen und historisch weit auseinander Liegenden die Kontinuität einer Idee oder eines Konzeptes aufdecken und auf diese Weise trotz aller geschichtlicher oder sozialer Gegensätzlichkeit eine universalgeschichtliche „longue durée“ leisten zu können. Dieser Archäologie einer Wiederkehr des Gleichen widerspricht die 2.) genealogische Rekonstruktion, die sich dem evolutionären Prozess der schrittweisen Selbstentfaltung eines Denk- oder Handlungsmusters widmet. Wenn ein solches Muster und die Stadien seiner Entwicklung dabei stärker in den unmittelbaren Zusammenhang seines jeweiligen historischen Umfeldes gerückt und aus seinem Kontext heraus abgeleitet werden, liegt darin der gravierende Gegensatz zu einer autonomen, wiederkehrende Konzepte oder Ideen um ihrer selbst willen behandelnden ahistorischen Betrachtung. Auch die Formanalyse Morellis widersteht deterministischen Erklärungszusammenhängen und bestreitet, das in Bilderfragen

¹¹⁸ Ginzburg 2002, S.47.

„der Kontext das letzte Wort hat“.¹¹⁹ Dennoch bedeutet die „Experimentalmethode“ sowohl der genealogischen als auch einer die Reproduktionen von Ideen aufspürenden Forschung gegenüber eine Alternative. Nicht weniger steht die „Experimentalmethode“ und eine davon angeregte bildaffine Ideengeschichte 3.) zu Paradigmen und Paradigmenwechseln als Periodisierungen der Wissenschaftsgeschichte in Kontrast. Das von Morelli geforderte „Studium der Formen“ ist von theoretischen Vorannahmen nicht zu dominieren, wenn aus dieser Arbeit am einzelnen Objekt heraus die Überprüfung von vermeintlich unumstößlichen allgemeingültigen Gewissheiten resultiert. Ebenso passt diese detailfixierte Bildanalytik auch zu keiner Historie, die ihre Ergebnisse in der Analogiebildung findet und dabei von abweichenden Einzelheiten notwendig absehen muss oder die Objekte aus deren Kontext heraus zu verstehen versucht und dabei buchstäblich den Blick für den Eigenanteil des Materiellen an historischen Prozessen verliert.

Von diesen drei Formen ideengeschichtlicher Forschung – der Frage nach der Wiederkehr und Kontinuität einer Idee, der Frage nach der Genealogie einer Idee und der Frage nach einer Idee als Paradigma - ist die „Experimentalmethode“ zu unterscheiden, weil von Morellis „Schule des Sehens“ die Anregung zu einer wechselseitigen Ergänzung von Sehen und Denken, von Bild- und Begriffsforschung ausgeht. Eine vierte Variante der Ideenforschung zeichnet sich in dieser Perspektive ab. „*Das Ideelle besteht nur, in so weit es sich in irgend einer Weise sinnlich-stofflich darstellt und sich in dieser Darstellung verkörpert*“¹²⁰ – mit dieser von Ernst Cassirer für die Kulturwissenschaft beschriebenen epistemischen Grundlage ist eine Bildtheorie verbunden, wonach in den individuellen Materialisierungen nicht nur eine Ergänzung, sondern sogar die einzige Möglichkeit der Erforschung von Ideen und deren Geschichte besteht. Wenn daher 4.) Bilder als Text und Sprache gleichberechtigte Gegenstände anzusehen sind, dann ist vor allem eine den Kreis ihrer Objekte um Bilder ausweitende Ideenforschung repräsentativ für ein Denken in Alternativen, Konflikten und Paradoxien, die sich durch die notwendig stetigen Umdeutungen von Ideen ergeben und deren gegensätzliche Dimensionen nur durch die methodisch solide Erforschung aller geschichtlichen Objekte greifbar wird. Morellis im Kern als „Studium der Formen“ und „Schule des Sehens“ begriffene „Experimentalmethode“ greift dieser auf Cassirer zu gründenden Position voraus, umgekehrt liegt in dieser Aufwertung der Bild- und Objektforschung durch die Kulturphilosophie Cassirers auch der Maßstab für die

¹¹⁹ Hofmann 1988, S.67.

¹²⁰ Cassirer 1942, S.48.

Historisierung der Bildanalytik Morellis. Die von Sigrid Weigel konstatierte erkenntnistheoretische Verschiebung in den Kulturtheorien um 1900 als einer Aufhebung von philosophischen Entgegensetzungen wie konkret-abstrakt oder allgemein-besonders ist daher ein auch von Morelli vorbereiteter Schritt zu einer Kulturwissenschaft als Ideengeschichte, die Bilder und Objekte nicht als Reproduktionen oder Referenten, sondern als Produzenten von Ideen begreift. „*Dieses Erscheinen eines ‚Sinnes‘*“, heißt es bei Cassirer über diesen Bildbegriff weiter, „*der nicht vom Physischen abgelöst ist, sondern an ihm und in ihm verkörpert ist, ist das gemeinsame Moment aller jener Inhalte, die wir mit dem Namen ‚Kultur‘ bezeichnen.*“¹²¹

Medizinische Verfahren der Diagnostik sind dem Vorleben der „Experimentalmethode“ Morellis als eines Wendepunktes in der Bild- und Ideengeschichte des Konkreten daher nicht primär deswegen beizuordnen, weil weiterführende Entsprechungen einer immer schon vollzogenen Spurensicherung oder erhellende Genealogien, z.B. des vermeintlich physiognomischen Vorgehens des Mediziners Morelli sich daraus ergeben würden. Vielmehr liegt in Morellis Bildanalytik eine gesteigerte Bedeutsamkeit des Sehens, aus der heraus sich die allgemeiner gefasste begriffsgeschichtliche Forschung nach den Formationen und Transformationen von Ideen um das Terrain der Bildgeschichte erweitert. Die „Experimentalmethode“ als eine Epistemologie des Details und als eine Neubewertung des Konkreten ist innerhalb dieser Ideengeschichte weniger als ein sich wiederholendes Muster oder als Endpunkt, sondern vielmehr als eine Variante in der Geschichte des Konkreten anzusehen. Als ein Höhe- und Wendepunkt dieser Bild- und Ideengeschichte macht das Verfahren Morellis weitere Varianten des Konkreten in Theorien und Praktiken, als Parallelen oder als Gegensätze kontrastreich sichtbar.

Die von Carl Langer mit Seitenblicken auf die „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis 1884 vorgelegte *Anatomie der äußeren Formen des menschlichen Körpers* ist in Bezug auf diese mit Morelli als Scharnier zu entwickelnde Bild- und Ideengeschichte des Konkreten Parallele und Kontrast zugleich. Was an Abbildungen in dieser Anatomie für Künstler enthalten ist, würde Morelli bei stärkerem Interesse daran vermutlich auch hinsichtlich dieser naturwissenschaftlichen Reaktion auf seine Bildanalytik zu jenen vernichtend-ironischen Kommentaren verleitet haben, die er ansonsten nur an die Kunstgeschichte adressierte. „*Das Ohr ist unter allen den frei zu Tage tretenden Körpertheilen gewiss der am wenigsten*

¹²¹ Ebd.

beachtete,“, wägt Langer 1884 in seiner Anatomie ab, „*und so mag es sich erklären, dass insbesondere von Malern nur wenig Sorgfalt auf die Durchführung desselben verwendet wird und das sich mitunter eine zu sehr schematische Darstellungsweise des Ohres eingebürgert hat, welche aber doch wieder bei einzelnen Künstlern ständig geworden ist und, wie Lermolieff (recte Morelli) dargethan hat, Merkmale für die Erkennung der Künstlerhand abgegeben haben.*“¹²² Die neben dieser Textstelle stehende reduzierte Konturzeichnung des Ohres eines Satyrknaben (**Abb.22**) jedoch ist keine schematische Zusammenfassung der gestalterischen Charakteristika eines bestimmten Künstlers am Beispiel dieses typischen Details, sondern soll die auf der gegenüberliegenden Buchseite abgebildeten „*Umrisse eines schön gebildeten Ohres*“ als markanter Unterschied in einem auf Entgegensetzungen beruhenden Bildvergleich konkretisieren.

III.1.3. Kopf oder Zahl

Zwischen den Anatomen Johann Christian Gustav Lucae (1814-1885) und Hermann Welcker (1822-1897) entwickelte sich ab 1862 um die Gestalt und die Bedeutung von Zeichnungen für die anatomische und anthropologische Forschung ein Konflikt, der mit Morelli in nur sehr vermitteltem Zusammenhang steht, in seinem zentralen Punkt aber gleichwohl von jenem Anspruch ausgelöst worden ist, der auch den Streit um die „Experimentalmethode“ entfacht hatte. Erst einer der letzten Ausläufer dieser Auseinandersetzung, ein etwa zeitgleich mit der auf Morelli reagierenden Künstleranatomie Carl Langers erschienener Aufsatz Welckers von 1884, wird auch den direkten Bezug zu den Morelli/Lermolieff-Schriften suchen. Doch von Anfang an ist dieser Methodenstreit nur denkbar durch jene Frage nach dem Wert oder Unwert von Bildern bei der Generierung von Wissen, die auch Morellis Bildanalytik motivierte und die darin zu einem Fixpunkt in der Ideengeschichte des Konkreten wurde. In Morellis Sammlung von Büchern „*anatomischen und naturwissenschaftlichen Inhalts*“ mögen Publikationen von Welcker oder Lucae schon darum keinen Eingang gefunden haben,¹²³ weil deren Rivalität um die richtige Dokumentation skelettierter Schädel kreiste und daher von dieser Seite bei der Differenzierung äußerer anatomischer Formen wie Ohren keinerlei zusätzliche Anregungen ausgehen konnten. Ein unmittelbarer rezeptionsgeschichtlicher Nexus scheint nicht zu bestehen, nichts desto weniger wird dieser Bilderstreit als eine bislang kaum erforschte medizingeschichtliche Episode deutlicher durch die Zuspitzungen, die bildtheoretische und bildpraktische Fragen mit der Kunstgeschichte im

¹²² Langer 1884, S.157.

¹²³ Richter 1960, Morelli an Richter, 13.Oktober 1887, S.515.

allgemeinen und durch die Positionen Giovanni Morellis im Besonderen gefunden haben. Umgekehrt ist die Kontroverse zwischen Hermann Welcker und Gustav Lucae ein weiterer Beleg dafür, wie sehr Morelli die Dimensionen seiner eigenen Prämissen unterschätzte in dem Glauben, dass die „Experimentalmethode“ als ein vertieftes „Studium der Formen“ nur die vorteilsvollen Ästhetiker und deduktiv arbeitenden Kunstphilosophen vor den Kopf stoßen, für den Naturwissenschaftler jedoch eine Selbstverständlichkeit sein würde.

Die von Hermann Welcker ab 1862 vorgetragene Kritik mag in ihrer Grundsätzlichkeit für Lucae ähnlich überraschend gewesen sein wie jener Angriff, mit dem Morelli ab 1874 die nur ästhetisch oder philosophisch orientierten Kunsthistoriker überzogen hatte. Anders als bei den Streitigkeiten um die „Experimentalmethode“ als einer Zwistigkeit zwischen Kunstkennern und Kunsthistorikern entsprang die Opposition zwischen Lucae und Welcker sicherlich nicht zugleich auch einem Prinzipienstreit zwischen zwei sich in Frage stellenden Institutionen. Die für Morellis Positionierungen typische Feindseligkeit fehlt in dem Fall, der wohl schon aus diesem Grund kein auch nur annähernd so großes Aufsehen erregte wie die Lermolieff-Schriften und im Gegensatz dazu stets in den Grenzen einer akademischen Rivalität zwischen zwei Professoren einer Disziplin verblieb. Aus der beträchtlichen Anzahl der seinerzeit vor allem im *Archiv für Anthropologie* erschienenen Aufsätze von Kollegen zu den Vorstößen von Welcker und Lucae findet sich nicht ein einziger, der als leidenschaftliche oder gar kämpferische Parteinahme für die eine oder andere Seite zu bezeichnen wäre. Auch weil Welcker sich mit seinen einschlägigen *Untersuchungen über Wachstum und Bau des menschlichen Schädels* von 1862 ausdrücklich in eine Genealogie von Vorgängern seines Faches stellte, seine Arbeit mit einführenden wissenschaftsgeschichtlichen Rück- und Seitenblicken in die Forschungsumgebung der „heutigen Kraniologie“ und ihrer Tendenzen einbettete und seinen Wurf daher nicht in Abgrenzung, sondern als Ergänzung oder Schließung einer Lücke der bisherigen „anthropologischen Studien“ darzustellen bemüht war,¹²⁴ kam diese Gelehrtenkonfrontation mit Lucae ohne jene im 19. Jahrhundert in solchen Situationen immer wieder bis ins Persönliche gehende Polemik aus. Lucae reagierte auf die ihm so sehr widersprechenden *Untersuchungen* Welckers von 1862 erst zwei Jahre später und die in diesem Werk *Zur Morphologie der Rassenschädel* von 1864 ausschließlich in den Fußnoten vorgenommenen Erwiderungen werden sich jener von Morelli gepflegten Gereiztheit und überlegenen Verachtung ebenso sehr enthalten, wie Welcker vorrangig in der Sache zu punkten versucht hatte. Wenn die *Untersuchungen über Wachstum und Bau des*

¹²⁴ Welcker 1862, S.VII.

menschlichen Schädels von Hermann Welcker eine überraschende Herausforderung gewesen sind, dann nicht als anarchische Interventionen eines Außenseiters, sondern als pointierte Reaktion eines Insiders auf aktuelle Entwicklungen und Dynamiken innerhalb der biologischen Anthropologie. Als Offerte einer neuen „*Methode der Schädelmessung, (...) die bei möglichster Einfachheit möglichst viel über die Bildungs- und Formverhältnisse des Schädels aussage*“,¹²⁵ beziehen sich Welckers *Untersuchungen* von 1862 sogar ausdrücklich auf gemeinschaftliche Bemühungen um allgemein verbindliche Standards der Schädelmessung, wie sie erst wenige Monate vor Erscheinen dieser Schrift durch eine nationale Versammlung ausgesuchter Anthropologen empfohlen worden waren. Lucae, der bei dieser Gelegenheit mit seinem Verfahren des Zeichnens von Schädeln besondere Beachtung fand, mochte daher weniger als Person, sondern als ein Repräsentant dieser Göttinger Versammlung irritiert darüber gewesen sein, dass mit Welcker ein namhafter und zu der Zusammenkunft ursprünglich ebenfalls geladener Experte¹²⁶ hinsichtlich der Standardisierung von anatomischen Abbildungen noch einmal einen vollkommen neuen und eigenständigen Versuch unternommen hatte.

„*Das Bedürfnis verbesserter Messmethoden wurde noch jüngst von K.E. v. Baer mit Nachdruck hervorgehoben*“, leitete Welcker 1862 seine Einwände gegen Lucae ein, „*wie denn auch v. Baer und R. Wagner durch Berufung einer anthropologischen Zusammenkunft, welche im September v.J. zu Göttingen tagte und deren Wiederholung reiche Früchte in Aussicht stellt, gerade für diesen Gegenstand zu wirken suchte.*“¹²⁷ Offenbar hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt eine so große Anzahl erfinderischer Verfahren und Methoden der anthropologischen Dokumentation entwickelt, dass die Zusammenkunft in Göttingen auch als eine Art Messe oder Leistungsvergleich dieser Techniken geplant worden war. „*Es scheint uns wünschenswert*“, werden die Ziele in der Einladung zu der Versammlung ausgeführt, „*dass man sich zuvörderst über eine gleichmäßige Art der Messung des gesamten Körpers und insbesondere des Kopfes und des Schädels einigen könne und die zweckmäßigste Art der Darstellung, sowohl der graphischen als der plastischen bespreche. Wünschenswerth dürfte es daher sein,*“, so von Baer und Wagner in ihrem Einladungsschreiben weiter, „*wenn jeder der geehrten Naturforscher, welcher die Einladung anzunehmen sich bestimmt, die besondern Messwerkzeuge oder Zeichen-Apparate, deren er sich bedient, mitbringen wollte.*“¹²⁸ Auch

¹²⁵ Ebd., S.X.

¹²⁶ von Baer/ Wagner 1861, S.2.

¹²⁷ Ebd., S.IX.

¹²⁸ von Baer/ Wagner 1861, S.1.

ohne an dem Treffen teilgenommen zu haben, profitierte Welcker von dieser Initiative, wenn der in Göttingen 1861 erzielte panoramaartige Überblick ein bestimmtes Defizit der bisherigen Forschungsaktivitäten besonders deutlich hatte werden lassen. „*In Deutschland haben, an der Hand vortrefflicher Methoden – der geometrischen Zeichnung und der plastischen Nachbildung des Schädelinhaltes – Lucae und R. Wagner in einer Reihe jüngst erschienener Publicationen die Untersuchungen des Schädels mit derjenigen des Gehirns zu verbinden versucht, ja die letztere schon jetzt in den Vordergrund gerückt*“, setzte Welcker seine eigenen Resultate 1862 vom bisherigen Ergebnissen und Paradigmen seiner Disziplin wirkungsbewusst ab, „*Messungen des Schädels spielen in diesen Untersuchungen eine theils untergeordnete Rolle, theils fehlen sie ganz.*“¹²⁹

Es muss zunächst verwundern, dass Welcker so entschieden auf einen Punkt insistierte, den die Göttinger Versammlung als Desiderat bereits hervorgehoben hatte. Zudem war selbst den wissenschaftsgeschichtlichen Bemerkungen, die den *Untersuchungen über Wachstum und Bau des menschlichen Schädels* vorausgeschickt wurden, zu entnehmen, dass „*die Entwicklung unseres kraniologischen Wissens (...) überall an den jeweiligen Stand und den Gebrauch der Messmethoden geknüpft war.*“¹³⁰ Doch nicht nur die Tatsache, dass bei den bisherigen Erhebungen die Schädel selten für sich genommen, sondern zumeist in Verbindung mit den Gehirnen vermessen wurden, ließ Welcker die Forderung nach allgemeinen Standards von Messungen in der Anthropologie noch einmal neu formulieren. Egal welche der Methoden und Verfahren in Göttingen zur Debatte standen, durchgängig hatten sich diese Messungen bislang lediglich auf einzelne wenige Objekte bezogen. Welcker zufolge lag ein erster und der wichtigste Schritt zu verlässlicheren anthropologischen Messergebnissen daher nicht darin, sich für das eine oder andere Messverfahren zu entscheiden, sondern Messungen überhaupt einen „*weit grösseren Umfang*“ zu geben als bis dahin üblich. „*Es scheint*“, so Welcker dazu in seinen *Untersuchungen* von 1862 weiter, „*dass mehr nur das Augenmaass und die Schätzung, nirgends eine statistische Behandlung wirklicher Messungen zu Grunde gelegen haben.*“¹³¹ Fragen nach einem geeigneten und allgemein verbindlichen Verfahren zur Aufzeichnung von Messergebnissen in der biologischen Anthropologie mussten sich somit durch die Erfordernisse dieser umfassenden statistischen Datensicherung beantworten lassen. So traditionell Welcker darin war, den Fortschritt des kraniologischen Wissens vom Stand und vom Gebrauch der Messmethoden abhängig zu machen, so grundstürzend ist die von ihm

¹²⁹ Welcker 1862, S.VIII.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

intendierte Modernisierung dieser Schädelmessung nach dem Maßstab der Statistik. Der Vorschlag bedeutete nichts weniger als eine Neubewertung des Verhältnisses der anthropologischen Forschung zum einzelnen Objekt. „*Das nur unter Zuziehung genauer und umfänglicher angestellter Messungen die Einzelvorgänge des Schädelwachstums, die typischen Eigenthümlichkeiten vieler pathologischen sowie der Rassenschädel erkannt werden können*“, heißt es selbstbewusst bei Welcker, „*wer wollte das läugnen?*“¹³² Dass dies eine hintergründige rhetorische Frage war, ist den Zielsetzungen der Versammlung in Göttingen 1861 zu entnehmen, wenn hier noch unabhängig von den Methoden der Messung von Schädeln nach der zweckmäßigste Art ihrer Darstellung gesucht worden war. Im Gegensatz dazu folgte aus der Position Hermann Welckers die Forderung nach einem Bild, das nicht durch eine bestimmte Art der Fixierung eines Objekts, sondern als Resultat von standardisierten Messungen Wissenschaftlichkeit beanspruchen konnte. Mit den *Untersuchungen über Wachsthum und Bau des menschlichen Schädels* von 1862 als einem Plädoyer für die statistische Schädelmessung war damit nicht nur die Methode der Kraniologie, sondern auch das epistemologische Problem des Verhältnisses von Allgemeinem und Besonderem erneut zur Diskussion gestellt. In deren Konsequenz zeichnete sich eine Umwertung des Konkreten ab, die für die biologische Anthropologie des 19. Jahrhunderts nicht weniger folgenreich und zentral gewesen ist als die späteren Forderungen Morellis nach einer „Experimentalmethode“ in der Kunstwissenschaft.

Statistiken, deren Verallgemeinerungen und Abstraktionen nicht das Ergebnis signifikanter Einzeluntersuchungen, sondern „*umfänglicher angestellter*“ Messungen und der Auswertung von Tabellen und Zahlenreihen sind, hatten die Auseinandersetzung Hermann Welckers mit den Grundlagen der Anthropologie nicht nur zu einem Testfall der Begriffsgeschichte, sondern auch oder vor allem der Bildgeschichte des Konkreten werden lassen. Die von Welcker so sehr zur Voraussetzung der modernen wissenschaftlichen Anthropologie gemachten statistischen Quantifizierungen widersprachen den herkömmlichen selektiven Messungen, aber mehr noch mussten sich die Einwände Welckers gegen Ideen oder Konzepte solcher Forschungen richten, in deren Mittelpunkt die genauere Untersuchung der Gestalt eines einzelnen Objekts stand, deren Priorität auf der Schulung des Blicks zur Analyse von Formen lag und die damit das Versprechen der Statistik, durch Vergleiche von Zahlen Aussagen über die „*normalen oder nahezu normalen Verhältnisse*“ des Knochenbaus treffen zu können und durch eher mehr als weniger Messungen „*allgemeinere Gesetze des*

¹³² Ebd.

Schädelbaus umso sicherer aufzufinden und umso fester zu begründen“ am wirkungsvollsten relativierten.¹³³ Erinnert die Statistik in ihrer Vorgehensweise, durch das Sammeln und Vergleichen sehr vieler zusammengehöriger Daten eines Vorgangs oder eines Phänomens dessen Gesetzmäßigkeit durch Bildung von Querschnitten oder Mittelwerten festzustellen, an die Methode Morellis, der ebenfalls durch die Sichtung möglichst vieler Werke eines Künstlers dessen gewohnheitsmäßige und darum typische oder „normale“ gestalterische Eigenheiten zu ermitteln unternahm, so kann die Distanz zwischen der notwendig standardisierten Datenerfassung der statistischen Schädelmessungen Welckers und der sich in ihrem „Studium der Formen“ wieder und wieder der Gestalt und den Eigenheiten des konkreten Objekts stellenden „Experimentalmethode“ nicht groß genug gedacht werden. Es ist möglich, dass dieses von Messungen nur abgeleitete und den Zahlen nachgeordnete Verhältnis der Statistik zu Bildern Gustav Lucae als Ursache der gegen ihn von Hermann Welcker erhobenen Vorwürfe entgangen war und die Kritik an ihm auch deswegen eine befremdende Überraschung für den Anatomen gewesen sein mochte. Zumindest wird Lucae in keiner seiner Entgegnungen auf Welcker dessen besondere Idee der Messung explizit zur Sprache bringen oder gar die Gelegenheit dazu nutzen, über die Grenzen der Statistik nachzudenken. Umgekehrt hätte schon die Striktheit, mit der Welcker ausgerechnet unter Hinweis auf die Göttinger Versammlung von 1861 und das dort verkündete „Bedürfnis verbesserter Messmethoden“ in der Anthropologie einen Gelehrtenstreit mit Lucae begann, auf ein epistemologisch gänzlich anderes Verständnis von Messungen schließen lassen müssen, wenn sich Lucae gerade durch dieses Treffen in Göttingen in seinem stark bildgeleiteten Verfahren hatte bestätigt sehen können. Ohne Kenntnis der Prämissen einer statistischen Schädelmessung würde Welckers Versuch, die Göttinger Anthropologen-Versammlung in einen Gegensatz zu Lucae zu bringen, auch noch im wissenschaftsgeschichtlichen Rückblick nicht mehr als nur ein boshafter polemischer Schachzug sein. „*Gegenüber diesen Bestrebungen*“, so Welcker bezogen auf das Ringen um verbindliche Messmethoden in Göttingen 1861 in den *Untersuchungen über das Wachsthum und den Bau des menschlichen Schädels* von 1862 seine Abgrenzung gegen Lucae einleitend, „*muss es auffallend erscheinen, einen unserer thätigsten Kraniologen den Messungen des Schädels entgegen reden zu hören.*“¹³⁴

¹³³ Ebd., S.XII.

¹³⁴ Ebd., S.IX.

Nur als Zuspitzung auf Grund von ganz anders gearteten, auf Tabellen, Kurven und Diagramme gerichteten Erwartungen des Statistikers an Bilder und Visualisierungsverfahren ist es sachlich erklärbar, dass Welcker Gustav Lucae exemplarisch als einen Gegner der Vermessung von Schädeln hervorgehoben hatte. Nicht nur, dass es dem 1839 über Schädelanomalien promovierenden und ab 1851 als Direktor des anatomischen Instituts der renommierten Senckenberg'schen Naturforschenden Gesellschaft in Frankfurt/ Main tätigen Lucae durch Verweise auf seine täglichen Arbeitsaufgaben und seine eng daran anschließenden Publikationen sehr leicht fiel, Welckers Polarisierungen als überzogen zu entkräften. Nicht nur, dass die von Welcker gegen Lucae kontrastierte Anthropologen-Versammlung von 1861 in Göttingen sich bei Lucae ausdrücklich für die „*musterhafte Klarheit*“ seiner Darlegungen bedankt hatte, „*dass nur eine geometrische Zeichnung der Schädel ein richtiges Bild giebt, dass sie allein richtige Messungen zulässt*“ und von diesen Fortschritten, vor allem durch die von Welcker hauptsächlich kritisierte Schrift Gustav Lucae's *Zur Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 sogar der letzte entscheidende Anstoß dazu ausging, die Göttinger Versammlung überhaupt stattfinden zu lassen.¹³⁵ Sogar Welcker selbst wird sich nur wenige Sätze nach seiner die Ausgrenzung streifende Charakteristik wieder zurücknehmen und anstelle von Lucaes vermeintlich vollständiger Ablehnung der Messungen von Schädeln präzisierend dessen von Visualisierungen abhängendes Messverfahren aufs Korn nehmen. „*Messungen des Schädels*“, so Welcker seine Ablehnung fokussierend, „*findet Lucae ,nur für grössere und gröbere Verhältnisse geeignet', für feine Formunterschiede aber ,meist zu unsicher und zu roh'. Dagegen glaubt derselbe, ,dass die Messung durch Zollstock, Zirkel und Winkel leichter, rascher und sicherer an der geometrischen Zeichnung genommen werde, als an der Natur.*“¹³⁶ Offensichtlich verlief der Graben, den Welcker zwischen sich und Lucae zog, nicht zwischen einem Gegner und einem Befürworter von Messungen, sondern zwischen zwei kaum überbrückbaren gegensätzlichen Auffassungen des Bildes und der mehr oder weniger exponierten Rolle des Visuellen beim Zustandekommen verlässlicher Messergebnisse. Das Verfahren Lucae's musste der von Welcker geforderten „umfänglicher“ angestellten Vermessung möglichst vieler Schädel zum Zweck der Gewinnung statistisch auswertbaren Zahlenmaterials schon aus rein praktischen Erwägungen im Wege stehen. „*Unmöglich wird man den Inhalt ganzer Cabinetes abzeichnen wollen*“, wirft Welcker als wohl gewichtigstes Argument des Sammlungsleiters und

¹³⁵ von Baer/ Wagner 1861, S.7. – „*Nach Ansicht dieser Schrift wurden alle Bedenken gehoben und die Absendung der Einladungen beschlossen.*“

¹³⁶ Welcker 1862, S.IX.

Statistikers gegen Lucae 1862 in die Debatte.¹³⁷ Doch im Kern dieses Konflikts, dessen epistemologische Drehpunkte weder bei Lucae noch bei Welcker jemals theoretisch ausführlicher thematisiert werden, sondern ähnlich wie in den Morelli/ Lermolieff-Schriften sich in der Entgegensetzung scheinbar von selbst erklären sollen und immer nur in Nebensätzen anklingen, handelte es sich um einen Prioritätenstreit zwischen Statistik und Formanalyse, zwischen Bild und Zahl, der unterschiedliche Auffassungen des Konkreten einschloss.

III.1.4. Perspektivisch oder geometrisch

Nicht anders als Hermann Welcker, der sich in seinen „*Beobachtungen und Anschauungen*“ schließlich „*vielfach bestätigt*“ sehen konnte und 1866 vermutlich aufgrund dieses prägnanten Auftretens zum ordentlichen Professor für Anatomie und Direktor des Anatomischen Instituts der Universität Halle berufen worden war,¹³⁸ bezog auch Gustav Lucae die Klarheit und Konturiertheit seiner Positionen weniger aus deren innerer Schlüssigkeit, sondern aus der kritischen Distanz und Abgrenzung gegenüber einer von ihm als unsachlich oder irreführend begriffenen Lehrmeinung. „*Ich fühlte mich umso mehr veranlasst, diesen Weg zu betreten*“, bekennt Lucae im Vorwort zu seinem großformatigen und zahlreiche Abbildungstabellen enthaltenden Werk *Zur Architectur des Menschenschädels* von 1857 über seine Methode, „*als von den Verfechtern jener Lehre Deductionen, die auf anatomischer und physiologischer Kenntnis beruhten, nicht verstanden wurden, die Aufführung concreter Fälle aber, bei dem steten Berufen jener Herren auf solche, besonders geeignet erschien, sie auf ihrem eigenen Boden zu schlagen.*“¹³⁹ Die Vorwürfe, die Hermann Welcker 1862 zu erheben beginnt, müssen auch deshalb eine Überraschung für Lucae gewesen sein, weil sich dessen Argumentation in einem engen Oppositionsschema bewegte und daher schon durch Einwände, die in dieses Muster nicht passten, an seine Grenzen geraten konnte. Ähnlich wiederum wurden sich Welcker und Lucae in der Einseitigkeit, in die jede an einen Gegner gebundene Selbstorientierung verfällt und darin zur Oberflächlichkeit führt. So energisch sich Welcker gegen Lucae wandte und dabei dessen Prämissen in einer Weise außer Acht ließ, dass die Abgrenzungen nur der Unterstreichung eigener Positionen, aber keinem vertieften kritischen Verständnis der angegriffenen Methode Lucaes dienten, so deutliche Worte fand Lucae in eigener Sache gegen die Ziele und die Haltung der Phrenologie, ohne deren Grundlagen dadurch eigentlich in Frage zu stellen. Augenscheinlich war selbst begriffliche

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Welcker 1866, S.89.

¹³⁹ Lucae 1857, II., o.Z. (S. II).

Tiefenschärfe und weitere klärende Konkretisierung des eigenen Vorgehens auf diesem Wege der Polarisierungen nicht zu gewinnen.

„Die abwegigen Ideologien [sic!] der Phrenologie“,¹⁴⁰ deren Schädelkunde Erkenntnisse über den Charakter und die Individualität einer Person durch detaillierte Untersuchungen von dessen Schädelknochenbildung zu gewinnen trachtete und die in ihrem Ansinnen, dass „Wirklichkeit und Dasein des Menschen [...] sein Schädelknochen“ sei,¹⁴¹ die vernichtende Ironie von Denkern wie Lichtenberg oder Hegel herausgefordert hatte, waren allein durch die Steigerung der detaillierten Autopsie von Schädeln und die bloße „Aufführung concreter Fälle“ ohne eine konträre Idee des Konkreten gewiss kaum wirkungsvoll zu bestreiten. Der vielfach kommentierten Konsequenz von Phrenologie und Physiognomik für die künstlerische Figuration, wonach „die Bedeutung der bildenden Künste von diesen Momenten der Darstellung des Geistigen im Leiblichen nicht abstrahieren könne“,¹⁴² mag Lucae bei aller Ablehnung in seinen ab 1869 am Städelschen Kunstinstitut abgehaltenen Unterrichtsstunden über Künstleranatomie dann doch Rechnung getragen haben. Auch ließ die Kritik Welckers, dessen paradigmatische Forderung statistischer Messungen in der Anthropologie grundsätzlich jeder wie auch immer gearteten Einzelfallanalyse die Wissenschaftlichkeit absprach, in Lucae eher den modernsten Vertreter als den entschiedensten Gegner phrenologischer oder physiognomischer Verfahren erahnen. „Was nützen der anatomischen Kenntnis“, so Welcker in einem Ton, der durchaus auch zu Lucaes Abfälligkeit über *jene Lehren jener Herren*“ der spekulativen Phrenologie gepasst hätte, gegenüber Lucaes eigenem Vorgehen, „pretiöse Worte über die ‚feine Modellierung‘ des Stirnbeins dieses oder jenes Dichters, über die feingewölbte Stirn dieses oder jenes Gelehrten, deren Nachbildung ,trotz aller Liebe nur selten gelingen werde‘, so lange die einfachste, der groben Anatomie zufallenden Bildungsverhältnisse des Stirnbeins dabei unbeachtet bleiben?“¹⁴³ Welcker war damit einem Widerspruch Lucaes auf der Spur, wenn dieser zur Phrenologie und deren sich gerne auf Schädel historischer Persönlichkeiten kaprizierenden Meditationen die Gegenpartei ergriff, sich in seinen eigenen Studien die „Schädel berühmter oder berüchtigter Personen“ aber auch zur Grundlage gemacht hatte.¹⁴⁴ Doch weder Welcker noch Lucae scheinen an diesem Punkt Anstoß genommen zu haben.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Hegel 1952, S.243.

¹⁴² Rosenkranz 1843, S.197.

¹⁴³ Welcker 1862, S.XII.

¹⁴⁴ Lucae 1857, I., S.IV.

Immer wieder erstaunt, dass engagierte Gelehrte des 19. Jahrhunderts eigene und fremde epistemologische Fundamente in einer gedanklichen Unschärfe belassen, die zu der rhetorischen Schärfe gegenüber Kontrahenten in umgekehrt proportionalem Verhältnis steht. Wenn Konfliktfreudigkeit im Fall Morellis die theoretische Durchdringung des eigenen Forschungszugangs ersetzen und aus Abneigung gegen das Philosophische die Deutlichkeit der Gegnerschaft das vermitteln sollte, was im Grunde nur auf analytischem Wege zu leisten war, so lässt dieser Zusammenhang im Falle Lucaes oder Welckers aus publizistischen Mißgriffen wissenschaftsgeschichtlich verallgemeinerbare Spuren werden. Nur wenige Absätze nach der eigentlich unmißverständlichen Feststellung in den *Untersuchungen über Wachsthum und Bau des menschlichen Schädels* von 1862, Lucae würde den „Messungen des Schädels entgegen reden“, hob Welcker für jeden Leser überraschend hervor, dass „eine grössere Menge von Schädeln, als Virchow, [...] Lucae gemessen“ habe.¹⁴⁵ Ähnlich widersprüchlich und darin Zweifel an der Originalität und Substanz von Selbstaussagen weckend, hatte Lucae in seiner *Architectur des Menschenschädels* 1857 innerhalb weniger Sätze mit den eigenen methodischen und technischen Innovationen gegen die leibsymbolischen Deutungen der Phrenologie die „vergleichende Anatomie“ in Schutz genommen und zugleich ohne nähere Begründung die „beachtenswerten Stützen zur richtigen Würdigung der Lehren von Carus und Hagen“ zu liefern,¹⁴⁶ d.h. der etwa zeitgleich mit den Vorstößen Lucaes erneut auflebenden Physiognomik als einer Erforschung der „Symbolik menschlicher Gestalt“ zu entsprechen gehofft.¹⁴⁷

Nur in ihren Praktiken und in den Erläuterungen ihrer Verfahren der methodischen Messung und Ergebnisdarstellung entwickeln Lucae, Welcker oder Morelli jene Aufmerksamkeit für Ungereimtheiten und jene prüfende Selbstkritik, die methodologischen oder begrifflichen Neuorientierungen erst Stringenz und Komplexität verleihen und die den theoretischen Formulierungen dieser Autoren fehlen. Die penible Ausführlichkeit, mit der sich Gustav Lucae 1861 in seiner Schrift *Zur Morphologie der Rassen-Schädel* über „die geometrische Zeichnung als zweckmässigstes Förderungsmittel der kraniologischen Studien“ äußerte¹⁴⁸ und sich damit die dankbare Anerkennung der 1861 in Göttingen tagenden Anthropologen für die „musterhafte Klarheit“ seiner Darlegungen über die „geometrische Zeichnung“ sichern

¹⁴⁵ Welcker 1862, S.IX + XI.

¹⁴⁶ Lucae 1857, II., o.Z. (S.II+III).

¹⁴⁷ Carus 1962, S.XVII.

¹⁴⁸ Lucae 1861, S.485.

konnte,¹⁴⁹ zeichnet Lucaes Berichte über diese von ihm stark forcierte wissenschaftliche Dokumentation von Anfang an aus. Doch während sich seit den ersten Veröffentlichungen über „*geometrische Abbildungen interessanter Schädel*“ Lucaes Darlegungen über verfahrenstechnische Belange immer mehr verfeinern,¹⁵⁰ bleiben weiterführende verfahrenstheoretische Betrachtungen in der zweiten Folge der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1864 und den hier zu findenden Er widerungen auf die Vorwürfe Hermann Welckers ebenso aus wie in Lucaes frühester Publikation zu diesem Gegenstand, der Schrift *Zur organischen Formenlehre* von 1844.

„Um anatomische Gegenstände sehr genau und richtig geometrisch zu zeichnen, bedient man sich sehr leicht folgender einfacher Einrichtung“, beginnt Lucae in diesem Text eine detaillierte Verfahrensbeschreibung,¹⁵¹ der Parallelen und feine Differenzierungen gegenüber früheren oder zeitgleich mit Lucae betriebenen Versuchen anderer Anatomen, aber keinerlei Fragen und Antworten darauf folgen, worin diese „sehr genau und richtig geometrisch“ gezeichneten Bilder auch eine Spezifik der anatomischen Forschung bedeuten würden. Anlass zu dem von Welcker später gesuchten, ins Grundsätzliche gehenden Widerstreit zwischen Bild und Zahl, Autopsie und Statistik boten diese umständlichen Gebrauchsanweisungen trotz Lucaes ausdrücklicher Zielsetzung einer „Formenlehre“ erst recht nicht. Wenn Lucaes Bestrebungen um die gesteigerte Genauigkeit wissenschaftlicher Visualisierungen und die „Aufführung concreter Fälle“ auch die Idee der Objektivität fortschreiben und die neueren Bemühungen um die Geschichte dieses Begriffs von der Textanalyse auf die Untersuchung von „*Handlungen [...] und Praktiken*“ deswegen ausgewichen sind, weil „*die aktuellen heftigen Auseinandersetzungen*“ um ein angemessenes Verständnis von Objektivität allzu sehr zu Verwirrungen geführt haben,¹⁵² dann kann in den Schriften Lucaes ein weiteres Beispiel dafür gesehen werden, dass nicht nur Vielstimmigkeit und Deutungs widersprüche, sondern gerade auch Einsilbigkeit in philosophischen Fragen und Theoriefeindlichkeit Legitimationen einer Begriffs- und Ideengeschichte sind, die Bilder und Praktiken als Texten gleichberechtigte Gegenstände ihrer erkenntnishaistorischen Nachforschungen ansieht. Nicht einmal dem fast zwangsläufigen Gedanken des Lesers, mit „geometrischen Zeichnungen“ könnten mathematische Konstruktionen mittels Zirkel, Schablonen und Lineal nach bestimmten Formeln und Definitionen gemeint sein, hatte Lucae zuvorzukommen versucht.

¹⁴⁹ von Baer/ Wagner 1861, S.7.

¹⁵⁰ Lucae 1844, S.28.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Daston/ Galison 2007, S.56.

„Zwei gleich große Rahmen“, heißt es stattdessen in der Schrift *Zur organischen Formenlehre* von 1844 über das „richtig“ geometrische Zeichnen und das dafür notwendige entscheidende Hilfsmittel, „deren jeder in der Länge und Breite mit sehr feinen schwarzen seidenen Fäden so bespannt ist, dass, wenn man einen auf den anderen legt, die durch die seidenen Fäden entstehenden kleinen Quadrate sich haarscharf decken, werden durch senkrechte einen halben oder einen viertel Schuh lange Stützen (je grösser die Entfernung der beiden Rahmen, desto genauer die Zeichnung), parallel vor einander befestigt.“¹⁵³

Wortreich und kaum eine Eventualität bei der Benutzung dieses Doppelrahmens auslassend, pries Lucae die Zuverlässigkeit und Universalität des von ihm entwickelten Gerätes, ohne auf die Idee des Geometrischen der damit zu erzielenden Zeichnungen oder auch nur auf die Verfahren, denen gegenüber der Doppelrahmen eine Verbesserung bringen soll, näher einzugehen. Hatte Lucae mit seinem Vorschlag, die zeichnerische Dokumentation von Objekten durch ein davor aufgestelltes Koordinatennetz zu erleichtern, die nach Albrecht Dürer so genannte „Dürer-Scheibe“ variiert, erinnert speziell die Konstruktion der doppelt genommenen, hinter einander aufgestellten und vom Auge bei der Anvisierung des Zeichenobjekts in Deckung zu bringenden zwei Koordinatennetze entfernt an militärische Zielvorrichtungen. „Man fixiert nun den hinter einer correspondierenden Kreuzungslinie der vorderen und hinteren einzelnen Quadrate liegenden Punkt des Gegenstandes mit Einem Auge“, setzt Lucae, das Verhalten eines über Kimme und Korn fixierenden Schützen suggerierend, die Arbeit mit dem Doppelrahmen bei der Erstellung „geometrischer“ Zeichnungen eines anatomischen Gegenstands weiter auseinander, „und zeichnet denselben auf ein Papier, welches auf dieselbe Art, wie die Rahmen, in seiner Höhe und Breite in gleich viele und gleich große Quadrate eingetheilt ist, an die correspondierende Stelle.“¹⁵⁴ Nicht durch eine einzelne Markierung allein, sondern nur durch die Vorschaltung von zwei in Übereinstimmung zu bringenden, hinter einander liegenden Fluchtpunkten konnte eine streng waagerechte Blickachse auf das Zeichenobjekt kontrolliert und eine verzerrungsfreie Abbildung garantiert werden. Die *Formenlehre* von 1844 diskutierte diesen Zusammenhang noch nicht ausdrücklich, aber unter Zuhilfenahme übereinander liegender und den Blick dadurch stützender Koordinatenquadrate perspektivische Verzerrungen vermeiden zu können, ließ Lucae offensichtlich die unter Verwendung des Doppelrahmens erstellten Zeichnungen „geometrische Zeichnungen“ nennen. „Das Bild, das auf diese Weise entsteht“, schließt in der

¹⁵³ Lucae 1844, S.28.

¹⁵⁴ Ebd., dass.

Formenlehre von 1844 die Charakteristik des Zeichenverfahrens, „ist ein sehr treuer geometrischer Umriss des Gegenstandes, und es lässt sich in allen Punkten, welche in Parallelebenen mit dem Rahmen liegen, messen.“¹⁵⁵

„Richtige Zeichnungen machen weitläufige Beschreibungen überflüssig, und ersparen viel Lesen“, fasst Lucae im Vorwort seiner Schrift *Zur Architectur des Menschenschädels* von 1857 die Zwecke des von ihm erdachten Verfahrens der anthropologischen Dokumentation zusammen und auch die folgenden, deutlich umfangreicheren und in den bildpraktischen Erläuterungen noch spezifischer werdenden Veröffentlichungen gehen in ihrer begrifflichen Essenz kaum über den Standpunkt hinaus, dass eine „geometrische Zeichnung“ mehr sagen würde als tausend wissenschaftliche Worte.¹⁵⁶ „In der geometrischen Abbildung“, heißt es in der von Welcker dann zum Anlass eines Plädoyers für die Statistik genommenen *Morphologie der Rassen-Schädel* Lucaes von 1861, „hat man Beschreibung, Messung und Anschauung zugleich, und doch begegnet man in der Literatur meist nur dem beschreibenden Wort, vereinigt mit den durch Tasterzirkel und Maßstab an der Natur genommenen Maßen; oder, wenn es hoch kommt, der perspektivischen Abbildung; in den seltensten Fällen aber der geometrischen Zeichnung.“¹⁵⁷ Die Ausschließlichkeit, mit der Lucae pragmatische Argumente für die vom ihm so genannte „geometrische Abbildung“ sprechen ließ und werbend deren exzeptionelle Gebrauchseigenschaften wieder und wieder herausstrich, mochte 1861 zusätzlich aus der Einsicht resultieren, dass über fünfzehn Jahre nach der ersten Offerte sich dieses Verfahren in der biologischen Anthropologie immer noch nicht mehrheitlich durchgesetzt hatte. Wenn die von Karl Ernst von Baer und Rudolph Wagner einberufene und durch Lucae mit seiner an von Baer adressierten *Morphologie der Rassen-Schädel* sogar beförderten Anthropologen-Versammlung in Göttingen 1861 sich schließlich doch auf die „geometrische Zeichnung“ als einem allgemein verbindlichen Standard der Abbildung und Messung von Schädeln hatte einigen können, müssen die Gegenvorschläge Welckers daher auch als neue Fortsetzung einer alten Enttäuschung auf Lucae gewirkt haben.¹⁵⁸ Der Nachdruck, mit dem Lucae sein Dokumentationsverfahren entwickelte, vorantrieb und kommunizierte, entsprang jedoch auch jetzt dem Vertrauen in eine überlegene neue Technologie, nicht der Streitbarkeit für einen speziellen Forschungszugang. Aus

¹⁵⁵ Ebd., S.29.

¹⁵⁶ Lucae 1857, I., S.IV.

¹⁵⁷ Lucae 1861, S.487.

¹⁵⁸ Ebd., S.493. – Die Schrift „Zur organischen Formenlehre“ von 1844 war auch „durch unglückliche Verhältnisse der Verlagsbuchhandlung“, die den Band betreut hatte und offenbar in Konkurs gehen musste, „sehr wenig bekannt geworden.“

methodologischen oder wissenschaftstheoretischen Überlegungen weder folgend noch darauf orientiert, empfahl sich die „geometrische Zeichnung“ ihrer besonderen Praktikabilität nach und als eine Optimierung, die sich für jede wie auch immer begründete kraniologische Forschung durch dieses Bildverfahren ergeben würde. Welckers Engagement für die Statistik in der Anthropologie erzielte durch die Angriffe auf Lucae den größtmöglichen Effekt wegen der Sichtbarkeit, die für die eigenen Prämissen durch die Kritik an einem der prominentesten Vertreter des Faches in der akademischen Öffentlichkeit fast zwangsläufig zu erlangen war. Einer der „thätigsten Kraniologen“,¹⁵⁹ war Lucae gleichwohl nur an einer Bildkritik interessiert, die Irrtümer und Fehldeutungen vermeiden helfen, aber nicht zugleich auch in methodisch-epistemologischer Perspektive eine starke Einzelstimme sein wollte. Auch aus diesem Grund war die von Welcker gesuchte Diskussion mit Lucae über die Zukunft der Statistik von vornherein begrenzt. „*Ich verlange ausdrücklich geometrische Zeichnungen*“, heißt es bei Lucae kategorisch, aber ohne jede Ambition, die eine Grundsatzdebatte über die Idee, die Bedeutung oder die Neubewertung von Messungen in der Anthropologie herausgefordert hätte, „*weil diese von einem Jeden, der auch nicht zeichnen kann, vollkommen zweckentsprechend angefertigt werden können, und daher leichter ausführbar und weniger kostspielig sind. Ich verlange sie aber auch*“, so Lucae ganz selbstverständlich die Vereinfachung auch von Schädelvermessungen durch die „geometrische Zeichnung“ betonend, „*weil sie sich besser zur Vergleichung eignen, weil sich genauer und richtiger an ihnen messen lässt als an der Natur, und vor Allem, weil sie allein das treueste und genaueste Bild der Natur in einer Fläche wieder zu geben im Stande sind.*“¹⁶⁰

„Perspektivische Abbildungen“ in einen Kontrast zu „geometrischen Zeichnungen“ zu bringen und deren Vorzüge als das „treueste und genaueste Bild“ durch diese medienkritische Entgegensetzung zu vermitteln, ist ein weiteres Indiz dafür, dass Lucae mit seinen Vorschlägen keine bestimmte Definition der Anthropologie, sondern eine von Positionskämpfen unabhängige Korrektur der Mittel und Verfahren dieser Wissenschaft anstrebte. Erst diese Pragmatik, nicht die philosophische Prägnanz machte Lucae und Welcker zu Rivalen, wenn auch die von Welcker beförderte Statistik in der Anthropologie nicht ein bestimmtes Verfahren einer bestimmten Methode, sondern eine Technologie meinte, die ihre allgemeine Gültigkeit und Plausibilität aus sich selbst heraus bezog und daher nur durch Verbesserungen im Aufbau und in den Abläufen, aber nicht durch philosophische

¹⁵⁹ Welcker 1862, S.IX.

¹⁶⁰ Lucae 1861, S.486.

Überlegungen weiter befördert wurde. Dass Lucae Medienfragen nicht auch mit genuinen begrifflichen Reflexionen verbunden hatte, war 1857 in der Abgrenzung gegen die Phrenologie deutlich geworden und der zweifelhafte Versuch, dieser Form der Autopsie allein schon dadurch den Boden zu entziehen, dass man präzisere Abbildungen der Analyseobjekte vorlege, setzte sich in der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 fort, auch oder gerade weil diese Schrift schließlich zu wahrnehmungsphysiologischen und sogar ästhetischen Argumenten griff, um die „geometrische Zeichnung“ nicht nur als eine von vielen Möglichkeiten der wissenschaftlichen Abbildung, sondern schlechthin als eine *conditio sine qua non* der anthropologischen Forschung zu propagieren. Die Polarisierungen, mit denen Welcker gegen Lucae operierte und denen sich auch Lucae in seiner Parteinahme gegen die Phrenologie anfänglich bediente, lösten sich in der *Morphologie der Rassen-Schädel* von Personalisierungen und Gliederungen der Wissenschaftslandschaft in gegnerische „Lager“, doch mit der Überführung dieser Oppositionsschemata in eine erkenntnistheoretische Betrachtung der Objektivität oder Subjektivität von Bildern waren die Darlegungen nur umso gravierender von jenem charakteristischen Denken in Gegensätzen bestimmt. Der besonderen Qualität der bild- und medienkritischen Position Lucaes, im Widerstreit mit Welcker und dessen Forderungen nach statistischen Methoden in der Anthropologie gegenüber auf einer vertieften Einzelfallanalyse und einer qualifizierteren Autopsie von Formen, d.h. des Konkreten zu bestehen, war durch diese ins Prinzipielle von Subjekt-Objekt-Relationen gehende opponierende Zuspitzung allerdings ihr Zentrum genommen, wenn Lucae jetzt einem seit Kant und der „*philosophischen Wende der Okularkritik*“ im 19. Jahrhundert verbreiteten Deutungsmuster gehorchte und nicht mehr bildtheoretisch, sondern wahrnehmungstheoretisch argumentierte.¹⁶¹ „*Was das perspektivische Bild für die Kunst*“, setzte Lucae 1861 in der *Morphologie der Rassen-Schädel* auseinander, „*das ist das geometrische für die Wissenschaft. Ersteres gibt den Gegenstand, wie er erscheint, letzteres gibt denselben, wie er ist.*“¹⁶²

Als würde das Bild seinen Charakter als Visualisierung abstreifen müssen, um in der Wissenschaft anerkannt werden zu können und das Bildliche die Kunst von der Wissenschaft trennen, stellte Lucae die mit Hilfe der „geometrischen Zeichnung“ aufgenommenen Objekte buchstäblich wie „Dinge an sich“ vor und hatte damit eine Idee von Wissenschaft formuliert, die Welcker und dem neuen, von der Formanalyse sich abwendenden Paradigma der Statistik letztlich eher entgegenkam, als diesem Paroli zu bieten. „*Die beschreibende*

¹⁶¹ Bredekamp 2008, S.8.

¹⁶² Ebd., S.488.

Naturwissenschaft heischt von ihren Nachbildungen möglichste Treue und Wahrheit im Ganzen und Einzelnen“, heißt es bei Lucae 1861 in einer Weise, die Bilder als ideale Reproduktion oder Verkörperung des Realen einfordert und damit dem Visuellen einen epistemischen Wert absprach, anstatt es zur Grundlage einer Epistemologie zu machen. *„Bei einem solchen Bild“*, so Lucae in der *Morphologie der Rassen-Schädel* weiter, *„kann daher nur von Wahrheit und zwar der nackten Wahrheit die Rede sein [...] Es hat die Aufgabe, zu belehren und gibt die einfachste und richtigste Beschreibung, die freilich von den an das umschreibende Wort gewohnten Gelehrten weniger leicht gelesen wird.“*¹⁶³ Die Option offenzuhalten, dass diese Fähigkeit des „Lesens“ von Zeichnungen und das Sehen von Bildern erlernbar sei und dennoch auf der „nackten Wahrheit“ des Bildes zu pochen, kontrastierte mit der Wahrnehmungsphysiologie von Hermann von Helmholtz, dessen Schriften das Erlernen des Sehens umkreisten und zugleich die Kantische Erkenntnistheorie reflektieren und die Lucae bekannt gewesen sein mögen.¹⁶⁴ Bei seiner Entgegensetzung von Kunst und Wissenschaft als einem Äquivalent zur Unvereinbarkeit von „perspektivischer Zeichnung“ und „geometrischer Zeichnung“ hatte sich Lucae zudem nur einer recht oberflächlichen Ästhetik bedient. *„Das perspektivische Bild heisst auch das malerische“*, so Lucae in der *Morphologie der Rassen-Schädel* weitere Synonyme bildend, *„für das geometrische verlange ich die Bezeichnung des wissenschaftlichen. [...] Bei dem malerischen Bild ist [...] die Wirkung auf den Menschen die Hauptsache; bei dem wissenschaftlichen ist der Gegenstand die Hauptsache, einerlei, ob schön oder nicht schön, wenn nur wahr. Das geometrische Bild appelliert an den Verstand, das malerische an das Gemüt.“*¹⁶⁵ Doch bei der Unterscheidung von „perspektivischen Zeichnungen“ und „geometrischen Zeichnungen“ in der Wissenschaft fokussierte Lucae streng jene Einwände der kantischen Erkenntnistheorie, die Helmholtz zur Grundlage sinnesphysiologischer Untersuchungen gemacht hatte. *„Dass die Art der Wahrnehmungen ebenso sehr durch die Natur der Sinne, wie durch die äußeren Objekte bedingt sei“*, so Helmholtz in einem einige Jahre vor dem Erscheinen von Lucaes *Morphologie der Rassen-Schädel* gehaltenen populären Vortrag *Über das Sehen des Menschen* von 1855, *„ist für die Theorie unseres Erkenntnisvermögens von der höchsten Wichtigkeit. Gerade dasselbe, was in neuerer Zeit die Physiologie der Sinne auf dem Wege der Erfahrung nachgewiesen hat, suchte Kant schon früher für die Vorstellungen des*

¹⁶³ Ebd., S.489.

¹⁶⁴ Der Nachlass Johann Christian Gustav Lucaes ist nur sehr lückenhaft erhalten, einige Zeichnungen befinden sich im Bestand der Universitätsbibliothek Frankfurt/M., Listen über die Bibliothek Lucaes oder Briefsammlungen gibt es nicht. – Für diese Informationen danke ich Raschida Mansour.

¹⁶⁵ Lucae 1861, S.488+489.

*menschlichen Geistes überhaupt nachzuweisen.*¹⁶⁶ „Nur wie der Körper für uns zur Wahrnehmung kommt, existiert er für uns, nicht aber anders“, nahm Lucae diesen Faden 1861 auf, auch weil es sich damit um einen „Einwurf“ handelte, „der uns sehr oft gemacht wird“, wie es in der *Morphologie der Rassen-Schädel* im Zusammenhang mit den Erläuterungen der „geometrischen Zeichnung“ leicht gereizt heißt.¹⁶⁷

„Wir nehmen nie die Gegenstände der Aussenwelt unmittelbar wahr, sondern wir nehmen nur die Wirkungen dieser Gegenstände auf unseren Nervenapparat wahr“, lautet eine vergleichbare Formulierung von Hermann von Helmholtz und möglicherweise hatte Lucae, dem als Anatomen die Veröffentlichungen des Physiologen und Physikers greifbarer gewesen sein mögen als die primären philosophischen Schriften Immanuel Kants, diese Passage aus Helmholtz‘ frühem Text *Über das Sehen des Menschen* von 1855 direkt übernommen und 1861 in die *Morphologie der Rassen-Schädel* und die hier zu findende anspruchsvolle Verteidigung der „geometrischen Zeichnung“ mit eigenen Worten einfließen lassen.¹⁶⁸ In seiner Entgegnung auf die kantische Relativierung jedes Ansinnens, im Bild die „nackte Wahrheit“ erzielen zu wollen, hätte Lucae jedoch gar nicht unglücklicher argumentieren und sich damit nicht allein von der modernen Physiologie weiter entfernen, sondern auch den Gegnern seiner Bildpraxis wie Hermann Welcker nicht wirkungsvoller in die Hände spielen können. Nicht nur, dass Hermann von Helmholtz bereits 1855 nach eingehender Beschäftigung mit der „perspektivischen Zeichnung“ bei „Gegenständen“ in Nahtsicht „das optische Bild auf unserer Netzhaut“ als ein „perspektivisches Bild“ begründet hatte,¹⁶⁹ während Lucae noch 1861 nach Maßgabe der physiologischen Optik falsch behauptete, dass „wir [...] mehr ein geometrisches als ein perspektivisches Bild in uns“ tragen würden.¹⁷⁰ Vor allem durch eine eigentümliche Art von „Maschinenglauben“ daran, die kantische Problematisierung des Sehens und der Bilder würde durch besonders ausgeklügelte Bedingungen bei der Produktion von Bildern zu überwinden sein, verfehlte Lucae die eigentlichen Pointen des Kritizismus und damit sowohl einen eigenen erstzunehmenden

¹⁶⁶ von Helmholtz 1855, S.98.

¹⁶⁷ Lucae 1861, S.492.

¹⁶⁸ von Helmholtz 1855, S.115.

¹⁶⁹ Ebd., S.102.

¹⁷⁰ Lucae 1861, S.492. – Im Gegensatz dazu wird die „geometrische Projection, d.h. perspectivische Zeichnungen, welche eine aus unendlich grosser Entfernung genommene Ansicht darstellen“ von Hermann von Helmholtz lediglich als ein für die räumliche Wahrnehmung mit beiden Augen sehr spezieller und „in der Wirklichkeit nicht vorkommender“ Fall behandelt, da nur bei einem solchen extremen Distanzblick „die Bilder beider Augen einander gleich“ sind und vollkommen zur Deckung kommen, vgl. von Helmholtz 1871, S.100.

Gegenstandspunkt als auch den Anschluss an den Mitte des 19. Jahrhunderts dominierenden epistemologischen Diskurs.

Wegen des nur äußerst lückenhaft erhaltenen Nachlasses Lucaes, aber auch wegen des nur sporadischen Interesses dieses Anatomen für philosophische Dispositive kann nur vermutet werden, aus welchen Quellen und Eindrücken sich diese Erwiderung speiste und ob die nicht in der *Organischen Formenlehre* von 1844 oder in der *Architektur des Menschenschädels* von 1857, sondern erst in der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 vergleichsweise spät erfolgte Auseinandersetzung Lucaes mit kantischen „Einwürfen“ gegen die Methode der „geometrischen Zeichnung“ als „nackter Wahrheit“ auch eine Spur der wachsenden Popularität der Schriften Hermann von Helmholtz‘ ist, dessen monumentales *Handbuch der physiologischen Optik* in drei Bänden 1855, 1860 bzw. 1866 nach und nach publiziert worden war und parallel zu den Veröffentlichungen Lucaes erschien. So oder so entsprach das, was Lucae als Antwort auf Helmholtz 1861 vorträgt, jedoch keineswegs der Tiefenschärfe, die das Gelehrtengespräch über die Physiologie und die Psychologie des Sehens zu diesem Zeitpunkt längst gewonnen hatte und kann auch kaum als Korrektiv einer Bildtheorie gegen die wahrnehmungstheoretische kantische Auseinandersetzung mit Visualisierungen gelten. „*Da wir nämlich durch unser Urtheil auf unser physikalisches Sehen einwirken, und letzteres meist ersterem unterworfen ist, so sehen wir auch sehr oft falsch, weil wir falsch urtheilen*“, setzt Lucae offenbar mit Seitenblicken auf die umfangreichen Forschungen von Hermann von Helmholtz über Sinnestäuschungen 1861 etwas verworren auseinander, „*und es kann daher kommen, dass wir von irgend einem Naturkörper Zeichnungen anfertigen, die durch eine bei uns herrschend gewordene vorgefasste Meinung anders werden als sie werden sollten. So erhalten wir Zeichnungen, die falsch sind, durch die wir uns und andere täuschen.*“ Und über die mit Hilfe des seit 1844 wieder und wieder beworbenen Doppelrahmens zu erstellenden Abbildungen als universelles Mittel gegen Täuschungen aus Gründen der Physiologie oder der Gewohnheitsmacht in der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 trotz aller Berührungen mit aktuellen epistemologischen Debatten wie seit der ersten Veröffentlichung pragmatisch weiter: „*Auch hiervor bewahrt uns die geometrische Zeichnung. Sie ist rein mechanisch entstanden und an mechanische Gesetze geknüpft.*“¹⁷¹

Der Ideengeschichte des Konkreten sind graphische Verfahren der Aufzeichnung auch deshalb als eigenständige Varianten beizuordnen, weil visuelle Dokumentationen und deren

¹⁷¹ Ebd., dass.

Techniken nicht durchgängig als Resultate konziser theoretischer Vorfragen, sondern mitunter wie im Fall Giovanni Morellis oder Gustav Lucaes auf bestimmte als hermetisch oder spekulativ erlebte Wissenschaftspraxen reagieren. Das Bild würde sich dabei nur schwerlich als das voraussetzungslos Sinnfällige begreifen lassen ohne ein gedankliches Oppositionsschema, wonach dem vermeintlich bloß abgeleiteten und sekundären Theoretischen die Rolle des ganz Anderen des Visuellen zukommt. Begriffliche Entgegensetzungen von Besonderem und Allgemeinem, Abstraktem und Konkretem werden nicht nur durch theoretische Reflexionen, sondern auch durch Bildtechnologien und visuelle Praktiken fortgeschrieben, wenn sie das Theoretisch-Reflexive erübrigen sollen. Sich durch eine Technik zur „*Aufführung concreter Fälle*“ gegen die Phrenologie abgrenzend¹⁷² oder in der Auseinandersetzung mit der wahrnehmungs- und bildkritischen Physiologie Hermann von Helmholtz‘ auf das zuverlässig „mechanisch“ Generierte seiner Darstellungen verweisend - in keiner seiner engagiert für ein verlässliches Verfahren wissenschaftlicher Zeichnungen in der biologischen Anthropologie eintretenden Schriften findet Lucae zu einer Epistemologie, die der eigenen Ernsthaftigkeit im Umgang mit Bildern gerecht wird, die aus der Arbeit mit dem Bild heraus gefolgerte eigene Ideen und Begriffe von Wissenschaft formuliert und den Vorschlägen zur Verbesserung von Einzelfallanalysen und der qualifizierteren Autopsie durch Bilder in der Wissenschaft auch Konklusionen über eine Wissenschaft des Bildes anschließt. Die „geometrische Zeichnung“ wird stattdessen lediglich durch Hinweise auf die bis dahin in der Forschung üblichen Bilder und deren Defizite gerechtfertigt, so, als würde die Wissenschaft allein durch ihre gesteigerte visuelle Präzision zu sich selbst finden.

Wenn es Lucae mit der Fundierung des wissenschaftlichen Zeichnens um „*Nachbildungen*“ von möglicher „*Treue und Wahrheit im Ganzen und Einzelnen*“ als Grundlage der modernen biologischen Anthropologie gegangen war,¹⁷³ dann deutet sich damit gleichwohl eine von den vielen umständlichen Begründungen der Notwendigkeit einer Methode zur verzerrungsfreien, von den Irritationen und Verkrümmungen des räumlichen Sehens unverfälschten anatomischen Zeichnung fast unkenntlich gemachte Idee der Forschung mit und durch Bilder an, die in ihrer Substanz von den Konstellationen des Kantianismus gar nicht abhängig zu machen war und die bei höherer Konsequenz in eigener Sache auch gegen die statistische Anthropologie Hermann Welckers ihre Geltung mühelos hätte behaupten können. Immer wieder sogar die Möglichkeit einer adäquaten verbalen Beschreibung

¹⁷² Lucae 1857, II., o.Z. (S. II).

¹⁷³ Lucae 1861, S.486.

anatomischer Sachverhalte bezweifelnd, „da die Ähnlichkeit der Sprache kein Maß für die Ähnlichkeit im physischen Bau abgibt“,¹⁷⁴ lag für Lucae nur in der unmittelbaren Anschauung des einzelnen Objekts und der eingehenden Analyse von dessen Gestalthaftigkeit die Garantie für belastbare wissenschaftliche Ergebnisse. „Ganz gewiss ist es ein Fortschritt“, wendet sich Lucae in einem der *Morphologie der Rassen-Schädel* vorangesetzten Sendschreiben 1861 an Karl Ernst von Baer, „wenn man endlich einmal unterlässt, nach der ursprünglichen Abstammung und Verbreitung des Menschengeschlechts zu fragen [...] Man bemühe sich demnach“, so Lucae gegen die aus abstrakt theoretischen Vorüberlegungen gewonnenen Forschungshypothesen gerichtet zugunsten eines induktiven Erkenntnisgewinns in dieser Widmung weiter, „die Normalverhältnisse im Bau und der Körperform der einzelnen Völker, wenn möglich, aufzufinden, beginne hierbei mit dem Einzelnen, um nach sorgfältiger Benutzung dieses eine sichere Begründung für allgemeinere Folgerungen zu erlangen.“¹⁷⁵ Der „geometrischen Zeichnung“ kam die Funktion zu, diese Konkretion der vom Einzelnen und Anschaulichen ausgehenden Recherchen auch dort zu ermöglichen, wo keine oder nur begrenzte anatomische Sammlungen vorhanden waren. „Wenn schon die Gesamtheit aller in den verschiedenen Cabinetten aufbewahrten Rassenschädel an und für sich zu klein scheint, wirkliche Resultate zu erreichen“, fasste Lucae 1861 in der *Morphologie der Rassen-Schädel* die Notwendigkeit „geometrischer Zeichnungen“ als allgemeinem Standard zusammen, „so wird diese Zahl noch ungleich weniger ausreichend, da diese Schädel an weit entfernten Orten in kleinerer und größerer Anzahl zusammengestellt nur Einzelnen zur Verfügung stehen. [...] Da nun aber hinzukommt, dass der Eine die Untersuchungen der Andern aus Mangel zweckmäßiger Abbildungen gar nicht einmal prüfen und controlieren kann“, fährt Lucae, Widersprüche und Differenzen in der Forschung auf die Verwendung schlechter Abbildungen oder gar den Verzicht auf Bilder in der Wissenschaft zurückführend, 1861 weiter fort, „so ist hier nicht allein der oberflächlichsten Untersuchung Thor und Riegel geöffnet, sondern auch zu den abentheuerlichsten Aussprüchen und Behauptungen Raum gegeben.“¹⁷⁶ Die Zukunft der biologischen Anthropologie lag für Lucae im Sehen begründet - das aber nur, wenn mittels der „geometrischen Zeichnung“ alle Verzeichnungen und alle physiologischen Defizite des Sehens ausgeschlossen waren.

So offen und vernehmlich Welcker in seiner Schrift über das *Wachsthum und den Bau des menschlichen Schädels* von 1862 die „geometrische Zeichnung“ und die von Lucae damit

¹⁷⁴ Ebd., S.484.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S.485.

verbundenen Ansprüche auch kritisiert hatte – gemessen an dem Einfallsreichtum der Widerlegungen und Gegendarstellungen müssen diese direkten Angriffe Lucae weit weniger beschäftigt haben als die indirekten und nicht namentlich gegen ihn gerichteten, dafür aber allgegenwärtigen und ihm von verschiedener Seite „sehr oft“ begegnenden Einwände aus der Perspektive der modernen erkenntniskritischen Physiologie.¹⁷⁷ Zu der Plumpheit, mit der Welcker in Lucae einen den unverzichtbaren „*Messungen von Schädeln entgegen*“ redenden Kollegen vorzuführen gedacht hatte, passt die souveräne Beiläufigkeit, mit der Lucae alle mit seiner Person von Welcker verbundenen Polarisierungen zwischen Zeichnung und Messung in der 1864 erschienenen zweiten Abteilung der *Morphologie der Rassen-Schädel* abfertigte.¹⁷⁸ „*Eine kleinere Auflagerung und ein geringer Schwund verändern den Winkel an entsprechender Stelle und nur geringfügige Zufälligkeiten geben verschiedene Resultate*“, lässt Lucae Hermann Welcker als imaginären Leser seiner kraniologischen Erörterungen von 1864 mit dem Hintergedanken wissen, nicht aus Ignoranz, sondern aus intimer Kenntnis der Messung von Schädeln die „geometrische Zeichnung“ erdacht zu haben. „*Im Ganzen und Größeren ist Übereinstimmung*“, fährt Lucae an dieser Stelle im zweiten Teil der *Morphologie der Rassen-Schädel* fort, „*im Kleinen aber mehren sich die Verschiedenheiten. Ist es daher gerechtfertigt, wenn man kleine Unterschiede der aus einer Reihe von Messungen zusammengetragenen Mittelzahlen als Resultate bezeichnet, während in den einzelnen Fällen eine Menge jener Mittelzahl in 's Gesicht schlagende Verhältnisse vorliegen?*“¹⁷⁹ Überhaupt scheint Welckers Schrift von 1862 mit den Angriffen gegen die „geometrische Zeichnung“ von Lucae nicht als ernst zu nehmende Gegenstimme, sondern als ein Indikator für das mehr oder weniger begrenzte Verständnis von Anatomen und Anthropologen gegenüber seiner graphischen Methode angesehen worden zu sein. Die eigenwilligen „Schädelnetze“ (Abb.23), die Welcker als nachträgliche diagrammatische Verbildlichungen von Messwerten in den *Untersuchungen über das Wachsthum und den Bau des menschlichen Schädels* 1862 erstmals präsentierte, wurden mit keiner Silbe gewürdigt. In seiner darauf reagierenden Veröffentlichung von 1864 nahm Lucae nicht etwa den Fehdehandschuh der von ihm geringschätzig als „*Wahrscheinlichkeitsrechnung*“ apostrophierten Statistik auf,¹⁸⁰ sondern erklärt mit nicht versiegender Geduld in einer subtilen Einleitung das System und die Handhabung der „geometrischen Zeichnung“ ein weiteres langwieriges Mal.

¹⁷⁷ Lucae 1861, S.492.

¹⁷⁸ Welcker 1862, S.IX.

¹⁷⁹ Lucae 1864, S.2.

¹⁸⁰ Ebd.

Auch die kurz nach der Publikation des ersten Teils der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 stattfindende und sich ausdrücklich für wichtige inhaltliche und organisatorische Anstöße bei Lucae bedankende Anthropologen-Zusammenkunft von 1861 in Göttingen konnte dazu anregen, auf die Grundlagen, die Verwendung und den Mehrwert dieses Abbildungsverfahrens lieber noch einmal zurückzukommen, wenn diese sich so vorbehaltlos den Forderungen nach „geometrischen Zeichnungen“ anschließende Gelehrtenversammlung ihrem Sitzungsprotokoll Bilder beifügte, die jede Zustimmung als ein Lippenbekenntnis erscheinen lassen mussten. Hatte Lucae der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 in überdeutlicher didaktischer Absicht Darstellungen des von ihm als Zeichenhilfe konstruierten Doppelrahmens (**Abb.24**) und die zweifach gezeichnete Kontur ein und desselben Schädels in „perspektivischer Zeichnung“ und „geometrischer Zeichnung“ als vergleichende Abbildung beigefügt (**Abb.25**), so war diesen Empfehlungen und Klarstellungen nicht einmal die Zusammenkunft in Göttingen gefolgt, wenn der offizielle Bericht darüber ganz im Gegensatz zu den hier abgedruckten verbalen Beipflichtungen keine „geometrischen Abbildungen“ beinhaltete, sondern „*einige Schädelabbildungen nach vortrefflichen Lithographien, welche Herr von Baer auf einer großen Tafel zu einem anderen Behufe nach Photographien hatte zu zusammenstellen lassen.*“¹⁸¹

Dass dieser Tafel (**Abb.26**) zu entnehmen wäre, „*wie vortrefflich erkennbar die wichtigsten und gerade alle maßgebenden Verhältnisse noch hervortreten, wenn man bei der Photographie nur ¼ der natürlichen Größe verwendet*“ und es „*überaus wünschenswerth*“ sei, „*wenn man sich in nächster Zeit darüber einigte und die Mehrzahl der Abbildungen in dieser Größe publizierte*“,¹⁸² wie es das Protokoll der Göttinger Anthropologen-Versammlung von 1861 weiter formulierte, brachte in die Debatte um „geometrische Zeichnungen“ ein Stichwort, dass die Phantasie Lucaes viel stärker herausforderte als die bedrohliche Aussicht einer grundsätzlichen Relativierung von Bildern in der Wissenschaft durch die Statistik. Stattdessen ließ die Wiederbegegnung mit dem Lichtbild die Polarität von „perspektivischer Abbildung“ und „geometrischer Zeichnung“ wieder aufleben. Der Fotografie war bereits 1861 eine Absage erteilt worden, wenn Lucae zufolge Irritationen der anthropologischen Forschung und Kommunikation nicht nur fehlender zeichnerischer Hilfsmittel wegen, sondern schon durch die Pluralität allzu vieler, das vergleichende Sehen durch ihre Unterschiedlichkeit nur erschwerende Bildmedien wie „*plastische Darstellungen, Zeichnungen im Allgemeinen und*

¹⁸¹ von Baer/ Wagner 1861, S.85.

¹⁸² Ebd.

Photographien“ hervorgerufen werden konnten.¹⁸³ Diese Forderung war in Göttingen augenscheinlich ebenfalls wirkungslos verhallt, so dass die wiederholte Auseinandersetzung mit dem Lichtbild in der biologischen Anthropologie auch auf die Notwendigkeit der Verwendung nur einer einzigen Darstellungsweise zum Zweck einer medial stimmigen vergleichenden Bildbetrachtung noch einmal hinwies und die „geometrische Zeichnung“ als das geeignetste und verlässlichste Medium dafür noch einmal herausstellte. Die sehr aufwendige, die Fotografie einschließende kritische Entgegensetzung von „perspektivischem“ bzw. „geometrischem Bild“ in der zweiten Folge der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1864 diente jedoch keineswegs nur einer weiteren Hervorhebung idealer Gebrauchseigenschaften. In der Hoffnung auf die Beweiskraft, mit der dieses ungewöhnliche Bild-Experiment die „geometrische Zeichnung“ ein für alle Mal als das Non Plus Ultra des wissenschaftlichen Bildes in der gelehrten Öffentlichkeit durchschlagen lassen sollte, verdichtet sich vielmehr der besondere Anspruch Lucaes, mit seiner Methodik des Zeichnens der in Göttingen diskutierten Standardisierung von Abbildungen in der Anthropologie zu entsprechen, d.h. durch eine Bildpraxis diese Wissenschaft in ihren allgemeinen Grundlagen zu klären, anstatt ihr bloß eine weitere Tendenz hinzuzufügen.

Schon in der ersten Abteilung der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 zielte die Reibung an der kantisch orientierten Physiologie Hermann von Helmholtz‘ nicht auf eine eigene Position in diesem, den Streit um das richtige Abbilden von anthropologischen Forschungsobjekten weit übersteigenden Disput der Erkenntnistheorie, sondern darauf, in der Frage um die „geometrische Zeichnung“ sich in solchen Unterscheidungen zu bewegen, die dem Verfahren zukamen, wenn es um dessen Grundsätzlichkeit und allgemeine Gültigkeit ging. In diesem Sinne nahm Lucae auch 1864 die Polarisierung von „perspektivischem Bild“ und „geometrischem Bild“ noch einmal auf, um die Natürlichkeit der „geometrischen Zeichnung“ und deren Gleichheit mit der menschlichen Wahrnehmung endgültig festzustellen. Die hierfür ersonnene, sehr umständliche und komplizierte Probe aufs Exempel, deren Evidenz auch die 1861 schon für überwunden erklärte Fotografie nun restlos entzaubern sollte, war neben der ambivalenten Haltung der Anthropologen-Versammlung in Göttingen vor allem durch einen zweifelhaften Vermittlungsversuch in der Sache „Lucae gegen Welcker“, die von Lucae aufmerksam registrierte und 1864 in der zweiten Folge der *Morphologie der Rassen-Schädel* ausführlich kommentierte Stellungnahme des Zoologen und

¹⁸³ Lucae 1861, S.486.

Philosophen Carl Vogt ausgelöst worden.¹⁸⁴ Vogts *Vorlesungen über den Menschen* hatten den Bilderstreit zwischen Lucae und Welcker detailliert dokumentiert und zu entscheiden versucht. Lucaes Verfahren war dabei durchaus Respekt gezollt worden, doch die salomonische Empfehlung Vogts, speziell für die „*durch Messung vergleichbare Abbildung [...] die geometrische Zeichnungsmethode*“, hingegen für die „*gewöhnliche bildliche Erläuterung die Photographie*“ zu verwenden, konnte Lucae in seinem Anspruch auf die Universalität seines Visualisierungsverfahrens nicht befriedigen.¹⁸⁵ „*Gilt es lediglich, Bilder zu liefern, welche den Charakter der Schädel und die Eigenthümlichkeiten derselben so darstellen sollen, dass sie auf den ersten Blick uns entgegentreten*“, führte Vogt wohl auch mit Blick auf die entsprechenden Passagen in Lucaes erster Folge der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 aus, „*so ist jedenfalls die perspektivische Darstellung, welche am vollkommensten von der Photographie geübt wird, jeder anderen bei weitem vorzuziehen*.“¹⁸⁶ Und Lucae gegen Welckers Vorhaltungen, den Messungen entgegen zu reden, in Schutz nehmend, um die „geometrischen Zeichnungen“ nur umso stärker als allgemein und umfassend gültigen Standard der anthropologischen Abbildung in Frage zu stellen: „*Wenn die geometrische Zeichnung [...] einige Messungen ebenso leicht gestattet, als der Gegenstand selbst, so ist doch auf der anderen Seite nicht zu verkennen, dass sie für die gewöhnliche Betrachtung ein unrichtig scheinendes Bild liefert, und dass unser gewöhnliches Sehen mehr dem perspectivischen als dem geometrischen entspricht*.“¹⁸⁷

Bis in den Wortlaut hinein gegen Vogt und dessen Vorwurf gerichtet, „*dass die geometrische Zeichnung für die gewöhnliche Betrachtungsweise ein unrichtig scheinendes Bild liefere*“,¹⁸⁸ ist in dem 1864 erschienenen zweiten Teil der *Morphologie der Rassen-Schädel* eine vertrackte Versuchsanordnung mit dem „*Bild einer bekannten Büste*“ geschildert, das Lucae „*geometrisch zeichnete*“, jedoch nicht in den für Messungen ansonsten bestens geeigneten, schlichten Konturlinien beließ, sondern „*vollständig ausführte*.“ Die karge Linienzeichnung, die mit Hilfe des Lucae’schen Apparates erzielt werden konnte (**Abb.27**), war in einem zweiten Schritt mit aufwendigen Schattierungen versehen worden (**Abb.28**), um der

¹⁸⁴ Lucae 1864, S.6. – Den von Carl Vogt bemängelten „Schwierigkeiten“, die das Erstellen „geometrischer Zeichnungen“ ihres technischen Aufwandes und der dafür nötigen Geschicklichkeit wegen bereiten würde, widmet Lucae eine längere ironische Fußnote.

¹⁸⁵ Vogt 1863, S.89. – Zumal den Vorlesungen (S.53) demonstrativ das „Schädelnetz“ aus Tafel IV der *Untersuchungen über das Wachsthum und den Bau den menschlichen Schädels* von Hermann Welcker eingedruckt war; vgl. Abb.23 des vorliegenden Textes.

¹⁸⁶ Ebd., S.86.

¹⁸⁷ Ebd., S.89.

¹⁸⁸ Lucae 1864, S.9.

Abbildung einen plastischen Charakter zu geben. *„Dadurch, dass man bei dem geometrischen Bild mehr zu sehen bekommt als bei dem perspektivischen, also z.B. in der Ansicht von vorn zugleich mehr von den Seiten wahrnimmt, kommt es, dass das geometrische Bild, wenn es gut schattirt ist, weit mehr körperlich hervortritt als das perspektivische“*, versäumte Lucae auch hierbei nicht, die Qualitäten der „geometrischen“ Abbildung zu betonen. *„Die perspektivische Zeichnung, die wir gleichfalls ausgeführt, sieht unansehnlich neben jener aus.“*¹⁸⁹ Entfernt an die bekannte Künstleranekdote des Paragone zwischen Zeuxis und Parrhasios angelehnt, wonach die Meisterschaft dem gebührt, der Menschen zu verblüffen vermag, führte Lucae eine Reihe von Künstlern vor das präparierte Bild, ohne vorher darüber informiert zu haben, dass es sich damit um eine „geometrische“ Zeichnung handele. *„Alle waren in jeder Hinsicht mit der Zeichnung zufrieden, ja rühmten ganz besonders das Plastische des Kopfes“*, so Lucae über den Ausgang des Experiments, *„keinem aber fiel ein, dass dieses ein geometrisches Bild wäre.“* Der Behauptung Vogts, „geometrische“ Zeichnungen würden „für die gewöhnliche Betrachtung ein unrichtig scheinendes Bild“ liefern, war durch diesen erfolgreich verlaufenen Atelierbesuch schon die Spitze genommen. Doch vor allem den von Vogt 1863 formulierten und den bereits in der 1861 erschienenen ersten Folge der *Morphologie der Rassen-Schädel* diskutierten Aussagen der kantisch orientierten Physiologie Hermann von Helmholtz‘ über die Beschaffenheit der Wahrnehmungsbilder sollte dieses Experiment begegnen und die „geometrische“ Zeichnung auch oder gerade gegen diese Einwände endlich absichern. *„Ich glaube in diesem Factum einen Beweis dafür“*, so Lucae im zweiten Teil der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1864 ein letztes Mal zu diesem Punkt Stellung nehmend, *„dass wir geometrische und keineswegs perspektivische Bilder in uns tragen, zu erkennen.“*¹⁹⁰

„Wenn wir, nachdem es uns gelungen, die geometrische Zeichenmethode bei einem Theil unserer Fachgenossen zur Geltung zu bringen, noch einmal diesen Gegenstand zur Sprache bringen“, wird sich Lucae mit einem Anflug von Resignation darüber, seinem Verfahren den Status eines unwidersprochenen allgemeinen Standards wissenschaftlicher naturhistorischer Abbildungen nicht erstritten zu haben, in einem seiner letzten Texte dazu 1873 noch einmal an die akademische Öffentlichkeit wenden, *„so geschieht es nicht um wiederholt ihren Werth anzupreisen oder den noch neuerlichst auf die Autorität des Herrn Professor Welcker hin geäußerten Satz: ,denn wir tragen perspektivische und nicht geometrische Bilder der Objecte*

¹⁸⁹ Als Detail dieser Erwiderung auf Vogt ist auch anzusehen, dass die auf Tafel XI (vgl. Abb.26) gezeigte perspektivische Zeichnung nicht nach dem Original, sondern nach einer „Photographie“ gefertigt wurde, wie die Bildunterschrift verrät.

¹⁹⁰ Lucae 1864, S.10 (u.Vorige).

in unserer Vorstellung‘ (eine Kugel also als Scheibe und einen Würfel als eine abgestutzte Pyramide) zum dritten und vierten Mal zu widerlegen, sondern um Alles was diese Methode beeinträchtigen oder durch fehlerhafte Verwendung gefährden könnte, zu beseitigen, dagegen alle Mittel, welche sie fördern, ihre Sicherheit und Zuverlässigkeit erhöhen, und ihre Ausführung erleichtern, zur allgemeinen Verwerthung mitzuteilen.“¹⁹¹ Nicht Welckers 1866 erfolgte erbarmungslose Demontage des scheinbar unumstößlichen Versuchs mit der Bildnis-Büste in der Abteilung der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1864 und auch nicht der im Grunde verständnislose Kommentar, mit dem der Kontrahent über die vergleichenden Abbildungen dieser Büste als „geometrische“ und perspektivische Zeichnung bekundete, „dass noch befriedigender und eigentlich wohltuend nur die letztere wirkt“, konnten Lucae noch zu starken Worten und der Fortsetzung dieses aussichtslosen Gelehrtenkonflikts verleiten.¹⁹² Die Einsprüche von Carl Vogt als willkommene Unterstützung gegen Lucae nutzend, schien der mit vielen Höflichkeiten und das Komische streifenden Verehrungsgesten operierende überlegene Welcker den Wettstreit auch dadurch für sich entschieden zu haben, dass sich Lucae mit der Wahrnehmungstheorie auf ein Terrain gewagt hatte, das um 1850 in Bilderfragen einen fast unausweichlichen diskursiven Sog ausgeübt haben musste, für den Konflikt zwischen Bild und Zahl, Statistik und Autopsie aber gar nicht relevant war. Auch Welcker war bald nur noch an seiner Haltung zur perspektivischen Abbildung von Lucae gemessen worden.

Ohne Vertiefung der eigenen bildkritischen Anliegen war die „geometrische“ Zeichnung gegen die Ideen einer statistischen Anthropologie nicht zu verteidigen und Lucae hatte in seinen Bemühungen, die Gegensätze zwischen „perspektivischen Abbildungen“ und „geometrischen Zeichnungen“ auf physiologischer und psychologischer Ebene zu diskutieren, die Begründung des visuell zu untersuchenden einzelnen Objekts als Grundlage verallgemeinerbarer wissenschaftlicher Aussagen buchstäblich aus den Augen verloren. Auch aus diesem Grund konnte Welcker auf die von Lucae nicht weiter verfolgten Überlegungen, Schädel wären an Zeichnungen besser und sicherer zu messen als am Original, da die Messwerkzeuge an den Objekten sehr leicht abgleiten und niemals bei jedem Schädel genau dieselben Messpunkte getroffen würden und statistische Mittelwerte daher verfälschend wirkten, weil „in den einzelnen Fällen eine Menge jener Mittelzahl ins Gesicht schlagende Verhältnisse vorliegen“ würden, schließlich mit einem Achselzucken reagieren.¹⁹³ „Eben

¹⁹¹ Luace 1873, S.1.

¹⁹² Welcker 1866, S.100.

¹⁹³ Luace 1864, S.2.

darum, weil der Einzelfall die volle Wahrheit niemals enthalten kann, darum treibt man Statistik“, quittierte Welcker 1866 nun seinerseits mit Leichtigkeit die an den statistischen Messungen geübte Kritik Lucaes, der in eigener Sache methodisch schwach geblieben und Argumente für eine auf Einzelfallanalysen und auf induktivem Vorgehen basierende Forschung, die dem Sehen eine herausragende Rolle zuwies, schuldig geblieben war.¹⁹⁴ Ganz anders als Morelli, der etwa zum Zeitpunkt des Endes der Streitigkeiten zwischen Lucae und Welcker nicht durch ein neues Bildverfahren, sondern durch eine neue Begründung des analytischen Sehens eine „Experimentalmethode“ erfolgreich etabliert hatte, fehlte Lucae die Konsequenz bei der Bewahrung der von ihm eigentlich befürworteten „*Experimental-Physiologie*“.¹⁹⁵

III.1.5. Formverhältnisse

Im Erscheinungsjahr der von Giovanni Morelli angeregten *Anatomie der äußeren Formen des menschlichen Körpers* des Wiener Anatomen Carl Langer von 1884 druckte das *Archiv für Anthropologie* einen Artikel von Hermann Welcker, der Morelli nur noch einmal darin hätte belehren können, dass Naturwissenschaftler keineswegs immer schon das einsehen, was „die Kunsthistoriker nicht begreifen wollen“.¹⁹⁶ Wenn sich diese Bemerkung über das „*Studium der Formen*“ deshalb auf Carl Langer beziehen konnte,¹⁹⁷ weil die Schrift Morelli nur vom Hörensagen her bekannt war und dessen Ablehnung von Parallelisierungen der „Experimentalmethode“ mit der anatomischen Diagnostik wissenschaftsgeschichtliche Erörterungen ohnehin begrenzten, so mögen auch Welckers Betrachtungen über den *Schädel Rafael's und die Rafaelporträts* Morelli nicht vorgelegen haben. Wie im Fall der Künstleranatomie von Carl Langer blieben auch die Reflexionen Hermann Welckers in der Debatte um die „Experimentalmethode“ weitgehend unsichtbar und konnten damit auch die stark auf Polarisierungen zwischen Geistes- und Naturwissenschaften beruhende Kritik Morellis an der bisherigen Kunstforschung nicht zu einer weniger polemischen Methodendiskussion versachlichen. „Hat – um Größeres bei Kleinerem zu erwähnen – einst Schiller an A. v. Humboldt getadelt, dass derselbe den Geheimnissen der Natur durch ein ‚schnödes Messen‘ näher zu kommen strebe“, greift Welcker 1884 die „Experimentalmethode“ wissenschaftsgeschichtlich auf, „so mag es Manche nicht ansprechen, wenn eine ähnliche Methode bei den Werken der Kunst angewendet werden soll

¹⁹⁴ Welcker 1866, S.93.

¹⁹⁵ Lucae 1857, II., o.Z. (S. II).

¹⁹⁶ Richter 1960, Morelli an Richter, 7.Juni 1884, S.330.

¹⁹⁷ Lermolieff/ Morelli 1890, S.26.

und Anatomen es wagen, in die Kunstkritik hineinzureden. Ich bin“, so Welcker in der Studie über Rafaels Schädel weiter, „indess mit Lermolieff der Meinung, dass eine ,naturwissenschaftliche‘, eine ,experimentelle‘ Methode auch hier Platz greifen müsse, und wenn gesagt worden ist, dass die Methode Lermolieff’s, da sie wesentlich auf Hand, Fuß und Ohren sich stütze, beim Porträt nicht anwendbar sei, so ist die meinige ganz eigentlich für den Kopf geschaffen.“¹⁹⁸

Vermutlich würde Welcker selbst diesen äußerst knappen und nicht weiter verfolgten Seitenblick auf die „Experimentalmethode“ unterlassen haben, wenn ähnlich lautende, von den Verteidigungen der „geometrischen Zeichnung“ gegen die „perspektivische Abbildung“ jedoch vollkommen überdeckten Forderungen Gustav Lucaes nach einem intensivierten Studium der „Formverhältnisse“ in der Auseinandersetzung mit Welcker prägnanter formuliert worden wären und Welcker in Morelli einen Wahlverwandten seines ärgsten Kontrahenten hätte erkennen müssen.¹⁹⁹ Stellungnahmen von Lucae zu Morelli sind nicht zu finden und die sehr kurz gehaltene Erwähnung Welckers von 1884, ein Jahr vor dem Tod Lucaes, lässt auch kaum auf entsprechende öffentliche Äußerungen und eine Wiederaufnahme dieses Gelehrtenzwistes um Bilder in der Wissenschaft schließen. Noch im zweiten Teil der *Morphologie der Rassen-Schädel* (1864) hatte Lucae gegen die von Welcker geforderten statistischen Messungen und die neue Autorität der Zahl in der biologischen Anthropologie in einer Diktion reagiert, die Morelli alle Ehre gemacht hätte. „In vielen Fällen aber“, so Lucae gegen den Glauben an die Mittelwerte der Statistik die Untrüglichkeit der konkreten Autopsie verteidigend, „wo die Messungen nicht ausreichen, da hilft uns das Auge, und wie dieses von jenen controlirt werden muss, damit keine Täuschung unterläuft, so macht dieses wieder Bemerkungen, welche für die Messung zu fein sind.“ Und mit dem Tenor aller Ermahnungen Morellis an seinen Schüler Jean Paul Richter, das Auge wieder und wieder zu trainieren, an dieser Stelle der 1864 erschienenen Abteilung der *Morphologie der Rassen-Schädel* weiter: „Leider sind die Meisten von uns durch ihre Jugenderziehung so sehr der Anschauung und dem scharfen und dauernden Erfassen von Formen entzogen, dass Viele eher die Millimeterzahl als die Form im Gedächtnis behalten.“²⁰⁰

¹⁹⁸ Welcker 1884, S.425.

¹⁹⁹ Lucae 1861, S.486. – Lucae machte hier die Analysis der Formen von den „geometrischen Zeichnungen“ abhängig: „Das beste Mittel, sich vor jeder Täuschung und vor jeder Unvollkommenheit zu schützen, ja die feinsten Formverhältnisse auf die leichteste Weise wahrzunehmen und an verschiedenen Schädeln auf das sicherste zu vergleichen, besteht in der Anfertigung geometrischer Abbildungen.“

²⁰⁰ Lucae 1864, S.2f.

Welcker war dieses Argument durchaus nicht entgangen, doch was als Ausgleich dieses ganz offensichtlichen Defizits der Zahlen und Zeichen von ihm in Erwägung gezogen wurde, hätte Lucae nur umso sicherer die Rechte und Leistungen des Auges betonen und Morelli vor der Mutmaßung über die ganz selbstverständliche Einsicht von Naturwissenschaftlern in das „Studium der Formen“ früh bewahren lassen können. „*Ein sehr gewöhnlicher Einwurf*“, nahm Welcker 1866 zu der Auffassung Lucaes völlig unbeeindruckt Stellung, „*ist der: die Ziffern gäben keine genügende Anschauung, man könne sich beim Anblick einer Tabelle keine Vorstellung von der Schädelform machen, auf welche sich die Ziffern beziehen.*“ In der Antwort darauf war für einen Moment alles Denken in Oppositionsschemata aufgehoben, wenn mit der Statistik, später für Walter Benjamin nur im „*Bereich der Theorie*“ bemerkbar,²⁰¹ die Zahl nicht länger als Gegensatz des Bildes, sondern selbst als etwas Bildliches begriffen wurde. „*Ich bin der Meinung*“, so Welcker 1866 fortfahrend, „*dass, wenn nur die Tabelle zweckmäßig eingerichtet ist, die Ziffern allerdings eine ganz lebhaft* *Anschauung geben.*“ Und nicht im Entferntesten daran denkend, dass diese Art des Sehens der von Lucae verlangten Einzelfallanalyse keinesfalls entsprechen konnte: „*Jede Reihe einer solchen Tabelle wirkt wie eine Curve, welche gar manche Eigenthümlichkeiten des Schädelbaues bloslegt, die gerade aus Abbildungen nur durch langes Vergleichen erkannt werden.*“²⁰² Von Anfang an hatte Welcker die Tabelle jenem analytischen Sehen empfohlen, das Lucae gerade als ein Korrektiv der Tabelle vertrat: „*Eine gute Form der Tabellen halte ich für einen Gegenstand von großer Wichtigkeit*“, hieß es schon in diesem ersten Angriff Welckers auf Lucae, den *Untersuchungen über das Wachsthum und den Bau des menschlichen Schädels* von 1862, „*die Tabelle soll die in ihr enthaltenen Resultate mit einem Blick übersehen lassen, ihre Wirkung soll derjenigen der graphischen Darstellung möglichst nahe kommen.*“²⁰³ Als Teilfrage einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten ist auch anzusehen, weshalb es Lucae an klärenden Worten hier hatte fehlen lassen.

Nur ein Jahr vor den Darlegungen über „geometrische Zeichnungen“ als Standard wissenschaftlicher anthropologischer Abbildungen im ersten Teil der *Morphologie der Rassen-Schädel* von 1861 trat Lucae mit einem Atlas an die Öffentlichkeit, der Schülern eine neue Art des anatomischen Studiums ermöglichen sollte und nachdrücklich für die Entwicklung des Augensinns warb. In keiner anderen seiner Publikationen war Lucae in seinen Initiativen für eine „Schule des Sehens“ so weit gegangen wie in den *Abbildungen der*

²⁰¹ Benjamin 2002, S.357.

²⁰² Ebd., S.91 (und Vorige).

²⁰³ Welcker 1862, S.27.

menschlichen Skeletttheile von 1860 und als würde es sich mit diesem Appell um etwas handeln, dass nur auf propädeutischer Ebene von elementarer Bedeutung sei, blieben alle späteren Äußerungen über das Sehen und das Studium der Formen hinter den Überlegungen zu einem „*Anschauungs-Unterricht und das Zeichnen auf den Gymnasien*“ zurück. „*Sehen wir doch zu oft fleissige Schüler nur die Namen der Theile, ohne dass die Form derselben lebhaft begriffen wäre, mit dem Gedächtnis erfassen*“, lautete 1860 eine bildungskritische Einschätzung, die mit Blick auf die statistischen Einlassungen Welckers von 1862, 1866 und 1884 hätte wiederholt werden können.²⁰⁴ Auch in die Ursachen, die Lucae für diese Schwächen und Fehlentwicklungen ausmachte, wäre Welckers Glauben an Tabellen und Ziffernreihen einzubeziehen gewesen, wenn es sich damit um ein Indiz jenes für das 19. Jahrhundert charakteristischen Paradigmas des Messens und Zählens handelte, das Hermann von Helmholtz in einem späten Aufsatz sogar als „*tief im Wesen unserer Begriffsbildung begründet*“ bezeichnen konnte.²⁰⁵

Im Gegensatz dazu stand auch, dass Lucae „*heute, wo durch Holzschnitt, Lithographie und Stahlstich trefflich ausgestattete Werke unter den Schülern eine große Verbreitung gefunden haben*“, die mehr oder weniger große Befähigung zum Sehen mit der Verfügbarkeit von Objekten oder deren Abbildungen in keinen unmittelbaren Zusammenhang setzen mochte. Auch von der „geometrische Zeichnung“ war eine „Schule des Sehens“ damit nicht zwingend abhängig zu machen und möglicherweise liegt in den immer zentraler werdenden Aktivitäten Lucaes zur Durchsetzung seines Bildverfahrens in der Anthropologie ein Grund dafür, dass seine Forderung nach der Schulung des Auges immer mehr zu einer Nebenbemerkung wurde. Noch 1860 im Zentrum seiner Kritik stehend, war das fehlende Training des Sehens für Lucae ein Problem, dass sich durch neue Technologien allein nicht lösen ließ und davon auch nicht ausgelöst wurde. „*Diese Ursache aber*“, so Lucae 1860 die Vernachlässigung des Auges beklagend, „*ist ein Unvermögen der Schüler, Formen mit Bewusstsein zu betrachten, zu beurtheilen und im Gedächtnis zu fixieren, weniger begründet in Mangel [sic!] einer natürlichen Anlage, als vielmehr in mangelnder Erziehung und Bildung. Die Selbstthätigkeit des Auges und die Übung, mit demselben bewusst zu sehen, mit demselben zu suchen und gleichsam die Objecte zu betasten und zu durchmustern, mangelt.*“ Und mit einem erkenntnistheoretischen Zugriff, der die Ausschließlichkeit des Messens und Zählens in der Wissenschaft ebenso betreffen konnte wie die sinnesfeindliche Tendenz des Auswendig-

²⁰⁴ Luace 1860, S.7.

²⁰⁵ von Helmholtz 1887, S.335.

Lernens unter Schülern: „*Die unmittelbare breite Straße zwischen Auge und Geist ist bei ihnen uneröffnet geblieben und ein Sinn für Formen und Gegenstände ist zu und todt.*“²⁰⁶

Hatte Lucae sich in seinem Anliegen, die „geometrische Zeichnung“ als allgemein verbindliche Grundlage von Visualisierungen in der biologischen Anthropologie zu etablieren, immer stärker in Auseinandersetzungen mit den ihm „*sehr oft*“ begegnenden kantischen Einwänden bewegt,²⁰⁷ anstatt einer „Schule des Sehens“ in den Naturwissenschaften Gehör zu verschaffen, mag in dem Fehlen strenger bild- und formanalytischer Überlegungen ein Zeichen des übergroßen und daher unreflektierten Vertrauens in den Augensinn, aber auch ein wissenschaftshistorisches Signum zu sehen sein. Als ein Maßstab der paradigmatischen Geltung des kantischen Kritizismus in Fragen des Bildes und des Sehens kann gelten, dass Lucae nach Begründungen von Untersuchungen der „*Formunterschiede*“ mit weit weniger Nachdruck suchte als nach Argumenten,²⁰⁸ mit denen sich „geometrische Zeichnungen“ gegen die um 1850 stark beachteten epistemischen Grundlagen der Erkenntniskritik des Kantianismus behaupten sollten. Der von Kant ausgelösten so genannten „kopernikanischen Wende“ hatte Lucae aus dem einen oder anderen Beweggrund, der Dominanz eines Paradigmas wegen oder aus positivistischer Theoriefeindlichkeit, eine eigene Wendung zum Ikonischen nicht entgegen gesetzt. Aus dieser Sicht umfasst die Bild- und Ideengeschichte des Konkreten, die als eine Geschichte des Sehens im 19. Jahrhundert in der „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis ihren Dreh- und Wendepunkt findet, auch eine Archäologie von Morellis Schweigen.

²⁰⁶ Lucae 1860, S.7 (und Vorherige).

²⁰⁷ Lucae 1861, S.492.

²⁰⁸ Lucae 1864, S.1.

III.2. Abstraktes Sehen. Hermann von Helmholtz, die Wahrnehmung und die Geometrie

III.2.1. Modelle und Gedanken

Je präziser Kulturwissenschaft als Ideengeschichte gefasst wird, desto mehr weitet sich der Kreis kulturwissenschaftlicher Forschungsgegenstände. Überschaute man die Annäherungen, die es von Seiten ausgewiesener Ideenhistoriker an die Kulturgeschichte bisher gegeben hat, scheint zunächst genau das Gegenteil der Fall zu sein. Die von Quentin Skinner 1969 vorgetragene Kritik, die „*traditionelle Ideengeschichte*“ würde sich in ihren Grundlagen, d.h. dem Studium und der Interpretation des „*Kanons klassischer Texte*“, der Frage der „*sozialen Bedingungen oder des intellektuellen Kontextes*“ verweigern,¹ öffnete den Horizont für eine „neue“ Ideengeschichte. Auch oder gerade die scheinbar zeitlosen „klassischen“ Texte waren als Reaktionen auf sozial- und kulturgeschichtliche Rahmenbedingungen zu interpretieren und vor allem in der Auseinandersetzung mit dem philosophiegeschichtlichen „Kanon“ dem zivilisatorischen „*Wandel der Absichten und Konventionen*“ nachzuspüren.² Die Anregung, die Skinner für diese Neuorientierung der Ideenforschung aus der Kunstgeschichte bezog und ihn dabei Ernst H. Gombrichs „*Sichtweise der ,Paradigmen‘*“ ausdrücklich übernehmen ließ, belief sich jedoch nur nominell auf eine auch zu beginnende Analyse der „*Modelle und Vorbegriffe, die unsere Wahrnehmungen und Gedanken unvermeidlich organisieren und justieren*“ und darin zu „*determinierenden Faktoren unseres Denkens und Wahrnehmens*“ werden.³

Keine der veröffentlichten Schriften Skinners lässt darauf schließen, dass die umfassenden kulturhistorischen, wissenschaftliche Bilder einschließenden gestaltpsychologischen Forschungen Gombrichs zur Geschichtlichkeit von Wahrnehmungsweisen als ein genuiner Gegenstand zur Aufklärung der Produktion und Reproduktion von Ideen durch die „neue“ Ideengeschichte weiter verfolgt worden wären. Gombrichs Werk wurde durch Skinner kaum mehr entnommen als das, was von ihm über das Konzept des „Paradigmas“ bei dessen Urheber, Thomas S. Kuhn und dem ebenfalls kulturhistorisch orientierten wissenschaftsgeschichtlichen Standardwerk über *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* von 1962 auch auf direktem Wege rezipiert worden ist. In der Frage des Ursprungs von Ideen und Begriffen nicht nur aus Sprechakten, sondern auch aus Akten des Gestaltens und Aufnehmens von Objekten oder anderen nonverbalen Vorgängen blieb die

¹ Skinner 2009, S.21+22.

² Ebd., S.23.

³ Ebd., dass.

„neue“ Ideengeschichte Quentin Skinners ebenso zurückhaltend wie die „alte“ Ideengeschichte, die mit Oswald Spengler in *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22) eine Morphologie der Weltgeschichte entwarf, die immer auch eine Kulturmorphologie zu sein beanspruchte oder mit Arthur O. Lovejoy in *Die große Kette der Wesen* (1936) nicht ausschließlich philosophische Texte, sondern auch Poeme in die ideengeschichtlich vergleichende Analyse einbezog, doch in Hinblick auf die spezifischen Formen, die ein „Kulturobjekt“ annehmen kann,⁴ methodisch und phänomenologisch unscharf blieb.

Auch die Auswahl derjenigen Schriften Ernst Cassirers, die von Skinner in seinem Schlüsseltext von 1969 zitiert und zu dieser Neuorientierung der Ideengeschichte hinzugezogen worden waren, muss einem tiefergehenden Bezug zwischen dieser Ideenforschung und einer Kulturwissenschaft, die in visuellen und haptischen Formen Texten gleichberechtigte Gegenstände ihrer Rekonstruktionen erkennt, widersprechen.⁵ Einem nennenswerten Einfluss Cassirers auf Skinner steht schon dessen Überlegung entgegen, allein durch Einbettungen in den „Kontext ihrer Verwendung“ die Argumente eines Autors besser verstehen zu können.⁶ Im Gegensatz zu dieser Fokussierung auf den Autoren als „Akteur“⁷ oder in Ergänzung dazu behauptete Cassirer bereits in der *Philosophie der symbolischen Formen* (1923/25/29) und gezielt auch in der späten Studie *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942) für die Sprache eine „vorlogische Strukturierung“ als „‘geprägte Form‘, die der Arbeit des Begriffs voraus und zum Grunde liegt“.⁸ Das Sprachliche war damit immer auch in seinen Eigendynamiken als prägend für die Geschichte von Ideen und Begriffen anzusehen und der „Wandel der Absichten und Konventionen“ ohne Rücksicht auf den Eigenanteil, den die mediale Form an diesen Prozessen nimmt, nicht angemessen zu erforschen. Wenn Cassirer „vorlogische“ Strukturierungen nicht nur in der „Welt der Sprache“, sondern auch in „der Welt der Kunst“ auf die „Arbeit des Begriffs“ einwirken sah und der „Organismus der Künste“ aus dieser Perspektive weit mehr als nur künstlerisch-ästhetische Werte und Normen, sondern selbst eine scheinbar „allbefassende, reine Anschauung‘ des Raumes“ wie die Geometrie historisiert und „Plastik, Malerei, Architektur [...] eine spezifisch-eigene Art der Auffassung“ des Raumes generieren, war damit bei

⁴ Cassirer 1942, S.48.

⁵ Skinner 2009, S.29, 36, 43. – Weil es sich um ein Essay zur politischen Ideengeschichte handelt, führt Skinner Schriften Cassirers über politische Theorie bzw. politische Theoretiker an; Cassirers methodologische Schriften zur Kulturwissenschaft und Kulturphilosophie spielen bei Skinners Annäherung der Ideengeschichte an die kulturgeschichtliche Kontextualisierung jedoch keine Rolle.

⁶ Ebd., S.59.

⁷ Ebd., S.49

⁸ Cassirer 1942, S.22.

Cassirer schon jener Blick auf Paradigmen präfiguriert, den Skinner knapp dreißig Jahre später in der Begegnung mit der Bildforschung Ernst H. Gombrichs als Inspiration einer kulturgeschichtlich kontextualisierenden „neuen“ Ideengeschichte aufgegriffen hatte.⁹

Das von Skinner skizzierte und an Gombrich orientierte Vorhaben, die „Modelle und Vorbegriffe, die unsere Wahrnehmungen und Gedanken unvermeidlich organisieren“ auf eine sozial- und kulturkritische Weise in eine Ideengeschichte der Wahrnehmungsformen zu überführen, war von Cassirer bereits früh formuliert worden. Doch Cassirer und auch Gombrich können eine nachdrücklichere Prägung auf Skinner und dessen Begriff der Kultur oder gar dessen Vorstellung davon, was ein Autor sei, nicht ausgeübt haben, wenn Skinners Forderungen nach einer kulturgeschichtlich kontextualisierenden Ideenforschung etwa am Beispiel der Erkenntnistheorie René Descartes‘ als historischem Phänomen darauf abzielte, *„auf welche konkrete Frage Descartes mit seiner Lehre von der Gewissheit wohl eine Antwort zu geben beabsichtigte.“*¹⁰ Nicht nur, dass die von Skinner apostrophierten „Modelle und Vorbegriffe der Wahrnehmungen“ konkret im Falle Descartes‘ und dessen Untersuchungen zur Geometrie und zur Dioptrik von Gombrich und Cassirer auch einer Bildkritik unterzogen worden sind und dadurch der Blick längst auf die *„wissenschaftlichen Praktiken“* eines Autors gerichtet und darin auf Bilder und Zahlen schon ausgeweitet war,¹¹ bevor Skinner die „alte“ Ideengeschichte mit der Forderung konfrontierte, bei der Erforschung von Ideen und Konzepten kultur- und geistesgeschichtliche Kontexte von deren Autoren stärker zu beachten und immer auch danach zu fragen, *„was sie tun, in dem sie es sagen“*.¹² Weil Cassirer in den von ihm oft thematisierten allgemeinen, unerschöpflich *„Vermittlungen und Übergänge“* schaffenden *„Lebensprozess der Kultur“* die intellektuelle Biographie von Autoren immer schon einschloss,¹³ lag in den Aufforderungen Skinners zu einer „neuen“ Ideengeschichte überhaupt weniger Neuland, sondern eher ein allem Anschein nach unfreiwilliges und recht unvollkommenes Echo des *„Cassirerschen Konzeptes: seiner ideengeschichtlichen, die Korrelation von Lebens- und Lehrform berücksichtigenden Methode.“*¹⁴

Der von Cassirer im Zusammenhang mit seinen Monographien über René Descartes (1899, 1939), der darauf aufbauenden monumentalen Studie über *Substanzbegriff und*

⁹ Ebd., dass.

¹⁰ Skinner 2009, S.55.

¹¹ Knobloch 2013, S.229.

¹² Skinner 2009, S.54f.

¹³ Cassirer 1942, S.120.

¹⁴ Bast 1995, S.XII.

Funktionsbegriff (1910) oder der Schrift *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942) öfter betonte „Situationismus“ gerade der philosophischen Reflexion, wonach *„die ‚Spontaneität‘ des Denkens [...] nicht den Gegensatz, sondern das notwendige Korrelat derjenigen ‚Objektivität‘ [bildet], die ihm allein erreichbar ist“*,¹⁵ wäre zu dem von Skinner avisierten historischen Moment des Verwendens von Begriffen und Ideen eine zusätzliche Parallele; diese mit Cassirer zu ziehende Linie weist jedoch sowohl weiter zurück als auch weiter voran. In der Kulturphilosophie Cassirers lag eine Ideengeschichte begründet, die der Entstehung, Wandlung und Wiederkehr von Begriffen oder Konzepten nicht nur in Texten, sondern in allen Resultaten des „Lebensprozesses der Kultur“ nachzuspüren erlaubte und mit dieser universellen Idee der Kultur und des „Kulturobjekts“ die Erneuerung der Ideengeschichte durch Quentin Skinner als einem nur *„linguistischen Gesamtprojekt“* bereits eingeholt hatte, noch bevor es formuliert war.¹⁶

III.2.2. Konkrete Tatbestände

Hermann von Helmholtz (1821-1894) fordert diese unterschiedlichen methodischen Orientierungen der Ideenforschung nach beiden Seiten heraus, wenn die Schriften des bedeutenden Empiristen des 19. Jahrhunderts einesteils keinen Zweifel an einer entschiedenen, gegen das Deduktiv-Theoretische gerichteten Tendenz lassen, die in den physikalischen, mathematischen und physiologischen Beiträgen von Helmholtz‘ umso deutlicher mitschwingt, je mehr sie sich weiterführenden philosophischen Fragen verweigern. *„Aus den Tatsachen nicht mehr folgern zu wollen, als daraus zu folgern ist“*,¹⁷ heißt es eher beiläufig bei von Helmholtz in jener Rede, die seinem ersten Biografen als dessen *„schönste und bedeutendste“* galt – in diesem Nebensatz drängte sich die philosophisch-unphilosophische Grundhaltung des Naturforschers zu einer Maxime zusammen, der von Helmholtz in allen seinen auf Experimenten und Messungen basierenden Veröffentlichungen vom ersten Aufsatz aus dem Jahre 1843 an bis zur letzten Publikation im Todesjahr 1894 strikt folgte.¹⁸ Die der „neuen“ Ideengeschichte aufgetragene Frage danach, *„was ein bestimmter Autor tut, indem er sagt, was er sagt“*,¹⁹ ist im Gegensatz zu den vor allem aus der Frühen Neuzeit stammenden Beispielen Quentin Skinners für *„intellektuelle Biographien“*²⁰ des 19. Jahrhunderts äußerst leicht nachzuvollziehen durch die charakteristischen

¹⁵ Cassirer 1910, S.421.

¹⁶ Skinner 2009, S.61.

¹⁷ von Helmholtz 1878a, S.239.

¹⁸ Koenigsberger 1903, Bd.2, S.246.

¹⁹ Skinner 2009, S.59.

²⁰ Ebd., S.25.

wechselseitigen Polemiken von Wissenschaftlern in dieser bürgerlichen Gelehrtenkultur, in der die Errichtung von unüberbrückbaren ideellen oder methodologischen Gegensätzen zwischen konkurrierenden Kollegen eine Stärkung oder Profilierung der jeweils eigenen Position versprach. Der auf den ersten Blick so einzigartig erscheinende kunsthistorische Eklat um Giovanni Morelli ist in den 1870er Jahren, in denen Hermann von Helmholtz im Feld der Naturwissenschaften ebenfalls polemische Angriffe zu vergegenwärtigen hatte, nur eines von vielen, sich nach der Gründung des Deutschen Kaiserreichs in der akademischen und intellektuellen Welt verdichtenden Beispielen.²¹ In drastischer Form äußert sich von Helmholtz selbst über „*Philosophen seiner Zeit als ‚impotente Bücherwürmer‘*“ nur sehr selten und dann auch nur in Briefen an vertraute Freunde,²² doch die zahlreichen gedruckten Passagen über den „*allzu kühnen Icarusflug der Speculation*“ der von ihm etwas pauschal so genannten „*Naturphilosophie*“ Hegels und Schellings verdeutlichen unmißverständlich,²³ dass sich auch Hermann von Helmholtz im Kontext eines polarisierenden „*Ideenkampfes*“ befand.²⁴ Schon die Themenstellungen der häufig mit erkenntnistheoretischen Problemen ringenden Werke von Helmholtz zeigen an, dass von einer „*olympischen Entrücktheit*“ in diesem Fall keine Rede sein kann.²⁵ Dem Erkenntnisinteresse Quentin Skinners entsprechen diese, stets zugunsten einer methodisch-empirischen naturwissenschaftlichen Tatsachenforschung die Autorität der deduktiv-theoretischen Philosophie bestreitenden Äußerungen und Argumentationen fast allzu sehr und von Helmholtz wusste als Autor so genau, was er „tut, indem er sagt, was er sagt“, dass die „neue“ Ideengeschichte in ihren Grundlagen dürr wirkt, weil deren Prämissen sich als trivial erweisen, wenn sie auf besonders gut dazu passende Gegenstände in Gestalt von wissenschaftlichen Positionierungen des 19. Jahrhunderts angewendet werden.

Möglicherweise lag Ernst Cassirer bei dessen Auseinandersetzung mit Hermann von Helmholtz Aussagen über den „*Erkenntniswert*“ der Wahrnehmung auch die umfangreiche Biografie vor,²⁶ die Leo Koenigsberger 1903 über von Helmholtz veröffentlicht und hier die zum Druck gekommenen Forschungsergebnisse mit den privaten Lebensdaten des Naturwissenschaftlers akribisch abgeglichen hatte. Was Ernst H. Gombrich nur wenige Monate nach Erscheinen des einschlägigen Aufsatzes von Quentin Skinner über *Bedeutung*

²¹ Cahan 1994.

²² An Rudolf Lipschitz, Berlin, 2. März 1881, zit.n.: Heidelberger 1995, S.835.

²³ von Helmholtz 1862, S.165+164.

²⁴ Schmitt 1950, S.102.

²⁵ Heidelberger 1995, S.835.

²⁶ Cassirer 1910, S.383.

und Verstehen in der Ideengeschichte und der hier zu findenden grundsätzlichen Problematisierung von „intellektuellen Biographien“ in exakt dieser Form und unter dieser Bezeichnung als Lebensbild Aby Warburgs 1970 veröffentlicht hatte, war als historiographischer Verbindung von „Lebens- und Lehrform“ damit nicht erst durch Cassirers eigene biografische Studien über „*Idee und Gestalt*“ bedeutender Figuren des europäischen Geisteslebens,²⁷ sondern schon durch die frühen Beiträge der Forschung über Hermann von Helmholtz im Sinne einer kulturell kontextualisierenden Wissenschafts- und Ideengeschichte präludiert worden. Ebenso wie sich die von Skinner 1969 begründete „neue“ Ideengeschichte in ihrer Perspektive auf den Text eines Autors als Handlung in einem sozial- und kulturgeschichtlichen Kontext durch die typischen kritischen Abgrenzungen und Positionierungen Hermann von Helmholtz‘ bestätigt, so ergibt sich andererseits auch eine „konkrete“ Ideengeschichte, für die „*der symbolische Prozess*“ der Kultur „*wie ein einheitlicher Lebens- und Gedankenstrom*“ in der „*konkreten Fülle*“ aller seiner kulturellen Ausdrucksformen zum Gegenstand wird, unmittelbar aus von Helmholtz‘ „Lebenswerk“ oder das eine fordert das andere sogar.²⁸ „*Nur wenn der Beobachter sich [...] in seinen Gegenstand gleichsam verbeißt*“, ruft Hermann von Helmholtz 1869 in einer Rede über *Das Ziel und die Fortschritte der Naturwissenschaft* seinen Hörern eine Wissenschaftsethik ins Gewissen, die sich in seiner eigenen Biografie dokumentiert, „*so alle seine Gedanken und all sein Interesse darauf heftet, dass er Wochen, Monate lang, oder wohl Jahre lang nicht davon loslassen kann, und nicht eher loslässt, als bis er alle Einzelheiten beherrscht und bis er sich aller derjenigen Ergebnisse sicher fühlt, welche zur Zeit zu gewinnen sind, nur dann entsteht eine tüchtige und werthvolle Arbeit.*“²⁹ Die zumeist der unmittelbaren Lebenswelt entstammenden, improvisierenden „*einfachsten Hilfsmittel, aus Kork, Glasstäben, Holzbrettern, Pappschachteln*“³⁰ beim Aufbau von Experimenten oder bei der Konstruktion eines Zeichen-Automaten zur Registrierung von Messkurven ein zweckentfremdetes „*Champagnerglas*“³¹ oder die sehr oft in den wahrnehmungsphysiologischen Studien diskutierten

²⁷ Cassirer 1921.

²⁸ Cassirer 2010, S.231+233.

²⁹ von Helmholtz 1869, S.370. – Das hier anklingende gedankliche Motiv des sich in seinen Gegenstand „*verbeißenden*“ Naturwissenschaftlers kehrt fast wörtlich in späteren Äußerungen Adolph von Menzels über sein Selbstverständnis als Zeichner und Beobachter wieder (vgl. Probst 2005, S.26). Durch seinen Neffen Otto Krigar-Menzel (1861-1929) – der Physiker und Mathematiker ist nach dem Tode von Helmholtz‘ 1894 an der Drucklegung von dessen Vorlesungsmanuskripten beteiligt – besteht nicht nur intellektuell, sondern auch persönlich-familiär ein Bezug des Künstlers zum naturwissenschaftlichen Diskurs der Jahrhundertwende. Durch gemeinsame Freunde wie den Potsdamer Militärarzt Wilhelm Puhlmann ist bereits ab den 1840er Jahren eine indirekte Bekanntschaft zwischen Hermann von Helmholtz und Adolph von Menzel denkbar.

³⁰ Koenigsberger 1902/03, Bd.2, S.16.

³¹ von Helmholtz 1852, S.851.

„*Tapetenmuster*“³² belegen zusätzlich, dass von Helmholtz‘ Empirismus als eine „*methodisch vollendete Sammlung der Erfahrungsthatfachen*“ in ihrer selbstverständlichen Inklusion von „*Thatsachen der täglichen Erfahrung*“ auch eine Art Entdeckung des Alltags war.³³ Diese sich aus jedem durch Erfahrung und Beobachtung erreichbaren Vorgang eine Aufgabe machenden und umgekehrt die Wissenschaftlichkeit einer Problematik und einer Fragestellung an ihrer Beobachtbarkeit messenden Forschung ist allein durch die Bearbeitung ihrer zu Schrift oder Sprache geronnenen Endergebnisse historisch nicht bewertbar und verlangt zur Ermittlung der Genesis ihrer Begriffe und Vorstellungen vielmehr jene mit Cassirer zu leistende wissenschafts- und ideengeschichtliche Verschränkung von „Lebens- und Lehrform“, die als Haltung zugleich auch ein Erbe des 19. Jahrhunderts ist. Der von Quentin Skinner in Anlehnung an Ernst H. Gombrich für die „neue“ Ideengeschichte reklamierte, die Sinne historisierende Nachvollzug der „Modelle und Vorbegriffe, die unsere Wahrnehmungen und Gedanken unvermeidlich organisieren und justieren“, war der Distanznahme Hermann von Helmholtz‘ gegen „*metaphysische Speculationen*“³⁴ ähnlich und einer hermetischen „*Geschichte von Begriffen oder ,Elementarideen*“ gegenüber als Alternative konzipiert.³⁵ Und dennoch würde diese Ideenforschung in Bezug auf von Helmholtz zu kurz greifen, wenn nur das Gesagte, Geschriebene und Gedruckte und nicht auch die „*Beobachtungstechniken*“³⁶ und „*Experimentalsysteme*“³⁷ in die wissenschafts- und ideengeschichtliche Verortung der Positionen und Motivationen dieses Naturwissenschaftlers einbezogen würden, dessen Schwerpunkt auf der Erforschung von Modellen, Vorbegriffen und Strukturierungen von Wahrnehmungen lag.

„Icarusflüge“ attestierte Hermann von Helmholtz nicht lediglich den von ihm für die Naturwissenschaft als „Speculation“ abgelehnten, deduktiv entwickelten philosophischen Systemen des klassischen deutschen Idealismus. Tiefes Fallen nach verirrtem Höhenflug war nicht das, was den ideellen Gegner von einer Wissenschaft trennte, die den Boden der Tatsachen niemals zu verlassen sich zur Vorgabe gemacht hatte. Vielmehr gehörte die Möglichkeit des Scheiterns auch zum Selbstbild Hermann von Helmholtz‘ und nicht zuletzt

³² von Helmholtz 1910, S.160. - Die noch 1905 von Christian Morgenstern in dem Gedicht „Tapetenblume“ sarkastisch aufgegriffenen Experimente über Sinnestäuschungen mittels Tapetenornamentik nehmen 1842 mit dem Hermann von Helmholtz vertrauten Aufsatz „Über einige Täuschungen in der Entfernung und Größe der Gesichtsobjekte“ von Hermann Meyer im *Archiv für physiologische Heilkunde*, 1Jg./ 1842/ S.316-326 ihren Anfang.

³³ von Helmholtz 1878a, S.218.

³⁴ Ebd., S.244.

³⁵ Skinner 2009, S.60.

³⁶ Probst 2005, Klappentext.

³⁷ Rheinberger 2006, S.351.

darin liegt eine Herausforderung für die ideenhistorische Forschung, die methodisch auf eine Entscheidung zwischen Skinner oder Cassirer zuläuft, wendet sie sich Untersuchungen über die Geschichtlichkeit der experimentellen Wissenschaft zu. Die mit Skinner für die „neue Ideengeschichte“ paradigmatische Frage nach erkenntniswirksamen Positionierungen eines Autors innerhalb seines diskursiven Kontextes würde diese gedankliche Spezifik des „*Wahrheitsgewissheitsschwundes*“ durch den Geist des Experiments bei von Helmholtz allein als Abgrenzung gegen den deutschen Idealismus jedenfalls nicht hinreichend erhellen können.³⁸ Gewiss kam es für Hermann von Helmholtz im „*Gebiet der Naturerkenntnis*“ bei „*Hegel selbst wie bei seinen Schülern und Nachfolgern zu jenen ständigen Missgriffen und Übergriffen*“, die „*die spekulative Philosophie im Kreise der empirischen Forscher um jeden Kredit bringen musste*.“³⁹ Die 1878 formulierte Maxime, „aus den Tatsachen nicht mehr folgern zu wollen, als daraus zu folgern ist“, stellt gegen die „*hochfliegenden Pläne der Metaphysiker*“⁴⁰ den späten Reflex einer Gegenbewegung dar, die von Helmholtz früh und „*als einer der Ersten*“ ausgelöst hatte.⁴¹

Die „*Unfruchtbarkeit der metaphysischen Systeme*“ bewirkte dabei keineswegs eine grundsätzliche Abkehr gegen das Philosophische schlechthin, wenn von Helmholtz mit seiner Forderung „*Zurück zu Kant!*“ die Anregung zu seiner Kritik an der Philosophie aus der Philosophie bezog.⁴² Die durch den Vater beförderte Kenntnis von philosophischen Autoren vor allem des 19. Jahrhunderts verhinderte vermutlich eine pauschale Ablehnung⁴³ und rückte von Helmholtz sogar in die Nähe von Denkern wie Arthur Schopenhauer, dessen 1854 in 2. Auflage erschienene Studie über *Die Farbe und das Sehen* dem Physiker und Physiologen wohl bekannt war, bei dem er mit seinen Aversionen gegen Hegel offene Türen einstieß und mit dessen Polemiken von Helmholtz noch 1881 sympathisierte. „*In meinen Gedanken schimpfe ich wie Schopenhauer auf die Philosophen von Fach*“, gesteht Hermann von Helmholtz am 2. März 1881 dem Mathematiker Rudolf Lipschitz voller Enttäuschung darüber, dass seine in der Rede über *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 vollendet formulierten erkenntnistheoretischen „*Ideengänge*“ höchstens bei Mathematikern oder Physikern Beachtung gefunden hatten, in der philosophischen Debatte der Zeit aber

³⁸ Schiemann 1997, S.340.

³⁹ Cassirer 1957, Bd.4, S.11.

⁴⁰ von Helmholtz 1878a, S.245.

⁴¹ Cassirer 1957, Bd.4, S.11.

⁴² Ebd., dass.

⁴³ Koenigsberger 1902/03, Bd.1, S.284f.

weitgehend wirkungslos geblieben waren.⁴⁴ So ist auch die Ernüchterung des philosophierenden Kritikers der Philosophie mit inbegriffen, wenn von Helmholtz in dem bedeutenden Vortrag von 1878 mit ähnlicher Metaphorik wie gegen Hegel der empirischen Forschung und ihren mühsamen experimentellen Anläufen, die Gesetze der „*Wirklichkeit des Weltgebäudes*“ zu erschließen, beruhigend ins Stammbuch schrieb, dass „*wir uns nicht im Mindesten zu schämen brauchen, wenn dies nicht gleich im ersten Ansturm eines Icarusfluges gelingt.*“⁴⁵

„*Vertrauen auf die vollkommene Begreifbarkeit der Welt*“ war für Hermann von Helmholtz aus einer methodischen empiristischen Erforschung der Natur heraus zu gewinnen, „*mittelst deren unser Denken die Welt sich unterwirft, die Thatsachen ordnet, die Zukunft voraus bestimmt*“⁴⁶ – und nur auf den ersten Blick dem widersprechend gehörte dazu das Selbstverständnis, es wäre „*unwürdig eines wissenschaftlich sein wollenden Denkers [...]* wenn er den hypothetischen Ursprung seiner Sätze vergisst.“⁴⁷ Zweifellos lag in der irritierenden Botschaft, durch Studieren und Probieren eine „vollkommene“ Macht des Wissens über die Natur erringen zu können und gerade deshalb die Vorläufigkeit und Fragwürdigkeit theoretischer Aussagen niemals aus den Augen verlieren zu sollen, eine besonders weitreichende Kritik an jenen Formen der Naturerkenntnis, die sich ihre empirisch-experimentelle Überprüfung nicht zum Maßstab macht. Hegel und seine Schule, die von Helmholtz als „wissenschaftlich sein wollende Denker“ im Visier hatte, ließen sich dabei nicht nur Verstöße gegen die gute wissenschaftliche Praxis zu Schulden kommen. Die durch Hermann von Helmholtz ganz wörtlich genommene Metaphysik musste aus dieser Sicht auch ein Präzedenzfall dafür sein, wie in der Wissenschaft „*Dogmen*“ entstehen können, weil auf dem Papier gegebene „*Erklärungsversuche*“ und deduktiv erzeugte Gedankenkonstrukte nicht als Hypothesen über die Welt der beobachtbaren Tatsachen, sondern als autonome „*Denknothwendigkeiten*“ behandelt werden.⁴⁸ „*Der Hochmuth und die Leidenschaftlichkeit, mit der solche versteckte Hypothesen verteidigt werden*“, rundet von Helmholtz seinen Angriff gegen sich verselbständigende Theorien mit einer psychologischen Diagnose ab, „*sind die gewöhnlichen Folgen des unbefriedigten Gefühls, welches ihr Vertheidiger in den verborgenen Tiefen seines Gewissens über die Berechtigung seiner Sache hegt.*“⁴⁹ Empirisch

⁴⁴ Koenigsberger 1902/03, Bd.2, S.163.

⁴⁵ von Helmholtz 1878a, S.246+247.

⁴⁶ Ebd., S.243.

⁴⁷ Ebd., S.239.

⁴⁸ Ebd., dass.

⁴⁹ Ebd., S.240.

nicht rückversicherte Naturforschung stellte sich einzig und allein als ein sprachliches Problem dar, da jede der Physik übergeordnete, auf beobachtbare physische Objekte oder Vorgänge nicht bezogene Philosophie „*Abstracta und grammatikalische Ausdrücke als Realien behandelte und Resultate der ungeprüften Erfahrung als Denknöthwendigkeiten ansah*“, wie Hermann von Helmholtz sich selbst zitierend in einer seiner letzten erkenntnistheoretischen Äußerungen 1893 bekräftigte.⁵⁰ Dieser sich mit fortschreitendem Alter des Physikers eher verhärtende anti-metaphysische Standpunkt führt eine an den geistespolitischen Aktionen eines Autors interessierte Ideenforschung sicherlich nicht an ihre Grenzen. Als ein sehr feiner Ausläufer des universellen, für Geistes- und Naturwissenschaften gleichermaßen gültigen kantischen Kritizismus erscheint nur, dass Hermann von Helmholtz trotz aller Abgrenzungen die vermeintlich irregeleiteten Höhenflüge „metaphysischer Speculation“ und die von Rückschlägen notwendig begleitete „*Experimentalphysik*“ mit ein und demselben Sinnbild des „Icarusfluges“ bedachte.⁵¹

„Hochmut und Leidenschaftlichkeit“ muss für Hermann von Helmholtz auch im Auftreten jener Autoren gelegen haben, deren Einlassungen sich der Naturwissenschaftler in den 1870er Jahren zu erwehren hatte und denen dieser psychologisierende Seitenhieb in der Rede über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 ebenso galt wie der hegelschen Weltanschauung.⁵² In der Uneinigkeit von „Ideenkämpfen“ ein besonders sicheres Zeichen der Geschichtlichkeit von Begriffen, Vorstellungen und Konzepten erkennend, nimmt die Ideengeschichte in der Diktion Quentin Skinners ebenso wie von Helmholtz außer den Argumenten und Postulaten von Autoren auch den Stil und die Form dieser Äußerungen in ihre Analysen auf, doch lautstarke Polemiken würde diese Schule kaum bloß als ein tiefenpsychologisches Indiz des Unrechtsbewusstseins deuten. Weniger aus schlecht verborgenem Selbstzweifel, sondern aus Unversöhnlichkeit resultierten zumindest die Ausfälle, mit denen Giovanni Morelli die Kunstgeschichte überzog und mit diesem leidenschaftlichen Plädoyer für eine „*positive Kunstwissenschaft*“ als Überwindung der „*philosophischen Ästhetik*“ auf seine Weise ab 1874 dem entsprach, was Hermann von Helmholtz zu diesem Zeitpunkt bereits seit ca. dreißig Jahren gegen die Metaphysik vorzubringen hatte.⁵³ Wenn sich Morelli dieser Überschneidungen seiner

⁵⁰ von Helmholtz 1903, S.1.

⁵¹ Ebd., S.4.

⁵² von Helmholtz 1878a, S.246. - Auf die Attacken z.B. durch den Physiker und Spiritisten Johann Carl Friedrich Zöllner (1834-1882) spielt von Helmholtz offenbar an, wenn er sich nicht nur von „*metaphysischer Speculation*“, sondern auch von „*mythischer Phantasie*“ distanziert.

⁵³ Richter 1960, Morelli an Richter, 1.März 1881, S.150 bzw. 23.Dezember 1883, S.296.

„Experimentalmethode“ mit den Grundüberzeugungen der „Experimentalphysik“ ihres Erfolges zum Trotz gegen den Vorwurf seitens der Kunstgeschichte verteidigen musste, „*blos Empiriker*“ zu sein,⁵⁴ dann deutet sich darin eine Erklärung auch dafür an, warum die 1878 verdichtet vorgetragenen erkenntnistheoretischen Reflexionen Hermann von Helmholtz‘ in der philosophischen Diskussion seinerzeit ungehört verhallten.⁵⁵ Der bei von Helmholtz in der Rede über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* anklingenden Fortschrittsgläubigkeit, die auch Morellis raren epistemologischen Selbstaussagen zu entnehmen ist, war bereits 1872 durch einen viel beachteten Vortrag des langjährigen Intimfreundes Hermann von Helmholtz‘, dem Physiologen und theoretischen Mediziner Emil du Bois-Reymond (1818-1896), über die „*Grenzen unseres Naturerkennens*“ wirksam widersprochen worden.⁵⁶ Vor allem aus dieser Perspektive des disziplinenübergreifenden Wandels der Idee des Wissens ist Hermann von Helmholtz in den von Polemiken und Gegenworten gesättigten intellektuellen Diskurs nach 1871 in Deutschland leicht einzubetten. Für die ideengeschichtliche Kontextualisierung geht eine inhaltlich oder methodisch weiterführende Anregung durch von Helmholtz nicht aus.

Die 1878 fast lakonisch geäußerte Direktive, „aus den Tatsachen nicht mehr folgern zu wollen, als daraus zu folgern ist“, hält für die Ideenforschung eine Herausforderung bereit, wenn in von Helmholtz‘ Forderung nicht allein eine Verbalattacke gegen die „metaphysische Speculation“, sondern auch ein Hinweis darauf gesehen wird, dass Begriffe und Vorstellungen nicht ausschließlich durch sozial-kommunikative Praktiken entstehen und variieren. Gegenüber Ernst Cassirer und Hermann von Helmholtz offenbart die „neue“ Ideengeschichte Quentin Skinners neben ihrer Fokussierung auf Schrift und Sprache eine weitere und nicht weniger gravierende Schwäche, wenn sie sich entgegen ihres Interesses an „Modellen und Vorbegriffen von Wahrnehmungen“ allein die Aktionen und Reaktionen eines Autors zum Richtmaß macht, um die Genesis und die Transformation von Ideen und Begriffen zu erklären. Von Helmholtz‘ Konzept der experimentellen und darum untrüglichen Suche nach den Gesetzmäßigkeiten der Natur hatte den Forscher für die ideenhistorische Bedeutung des Theoretischen blind werden lassen, umso markanter figuriert mit dessen auf körperliche Erfahrung und physische Berührung zielende Ansicht, dass „*‘begreifen‘ heißt: Begriffe bilden*“ letztlich ein Cassirer verwandtes Programm der Entstehung und Wandlung

⁵⁴ Morelli/ Lermolieff 1890, S.X.

⁵⁵ Trotz der wiederholt von Leo Koenigsberger aus den Briefen von Helmholtz‘ zitierten Begeisterung für bildende Kunst ist eine Kenntnisnahme Giovanni Morellis durch Hermann von Helmholtz nicht belegbar.

⁵⁶ du Bois-Reymond 1872, S.77.

von Ideen durch den unmittelbaren Umgang mit materiellen Objekten und Energien.⁵⁷ Für die Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert stellt Hermann von Helmholtz eine so prägnante Erscheinung dar durch die Universalität, die den Empiristen auch die Mathematik und die Geometrie als Folgerungen aus Tatsachen bzw. als den „*Ausdruck konkreter physischer Tatbestände*“ beweisen ließ.⁵⁸

III.2.3 Metaphysik der Bildkritik

Diagramme und deren Kritik bilden den Höhepunkt der Bestreitung der Metaphysik durch Hermann von Helmholtz. Den Gegensätzen, die sich für den Physiker und Physiologen zwischen der von ihm geringschätzig so genannten „metaphysischen Speculation“ und einer auf Beobachtungen gründenden Naturwissenschaft ergaben, sind dabei auch die allgemeinen Kriterien der Bildkritik von Helmholtz‘ zu entnehmen. So wenig physikalische Forschungsergebnisse als wissenschaftlich gelten konnten, wenn sie nicht experimentell erzielt wurden, so wenig waren Bilder als autonome Objekte ohne Verweisungen auf physische Erfahrungen und Beobachtungen eine Untersuchung wert. Die optischen und wahrnehmungsphysiologischen Studien über Malerei (1871-73) geben darüber ebenso Aufschluss wie die Bemerkungen über die Fotografie und die fotografische Kamera, die von Helmholtz in ihren Entsprechungen zum „*optischen Apparate des Auges*“ diskutiert.⁵⁹ Die trotz aller Abwehr gegen diesen Denker eigentümlich hegelsche Vorstellung eines labyrinthischen, in unermüdlichen Versuchen und Experimenten zwischen Irrtum und Erkenntnis mäandernden und gerade dadurch schließlich zum Ziel der einen Wahrheit und allgemein gültigen Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der Natur gelangenden Physik ließ Hermann von Helmholtz den wissenschafts- oder ideenhistorischen Eigenwert der Unterschiedlichkeit physikalischer Annäherungen übersehen. In diesem Sinne mussten auch Bilder, Objekte und Geräte einen immer schon instrumentellen, der naturwissenschaftlichen Forschung auf ihrem Weg zu der nicht mehr hintergehbaren „*Kenntnis der Gesetze*“ nur dienenden Charakter besitzen.⁶⁰

Als Objekte der Wahrnehmung stellten Bilder aller Art für von Helmholtz eher Anregungen dazu da, die Eigenschaften und Bedingungen des Sehens umfassend zu ergründen, wie die sehr ausgedehnte Diskussion von Sinnestäuschungen belegt, denen von Helmholtz nicht nur

⁵⁷ von Helmholtz 1878a, S.240.

⁵⁸ Cassirer 1910, S.16.

⁵⁹ von Helmholtz 1968, S.274.

⁶⁰ von Helmholtz 1869, S.394.

in Bezug auf die „*allgemeinen Täuschungen*“ durch das Auge,⁶¹ resultierend aus den wieder und wieder als „*Sündenregister*“ thematisierten anatomischen Defiziten des Sehapparates,⁶² sondern auch in Gestalt künstlich erzeugter „*Täuschungen, welche von besonderen Eigenthümlichkeiten der betrachteten Figuren abhängen*“,⁶³ mittels zahlreicher experimenteller Graphiken nachging. In diesem Punkt weit entfernt von einer Kritik der von Immanuel Kant am Beispiel physikalischer Experimente formulierten Ansicht, wonach „*die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt*“,⁶⁴ lassen die Formen dieser verwirrenden, Täuschungen produzierenden Zeichnungen von Helmholtz ausschließlich die dadurch sichtbar werdenden Funktionsweisen des Auges erforschen. Im Kontrast dazu machte die „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis als eines unbestreitbar empiristischen Vorgehens, die gestalterischen Eigenheiten eines Künstlers durch die experimentelle Überprüfung der Richtigkeit dieser beobachteten Merkmale an möglichst vielen Werken einer Hand zu ermitteln, nicht die Erforschung des Sehens des Künstlers oder des Kunstkenners, sondern der bildlichen Formen selbst zu ihrem Gegenstand. Darin besteht die entscheidende Wandlung der disziplinenübergreifenden, sogar Kunst und Wissenschaft miteinander verbindenden Ideen des Empirismus als einem paradigmatischen Einschnitt in der Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Umgekehrt bewahrte der kantische Kritizismus Hermann von Helmholtz vor jenem Bilderglauben, den der etwa zeitgleich mit seiner wissenschaftlichen Laufbahn beginnende Siegeszug der Fotografie ab 1839 in Kunst und Wissenschaft auszulösen vermochte. Die vollkommen unkantische Vorstellung, die Fotografie wäre von allen Einschränkungen und Begrenzungen der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit unabhängig und daher objektiv und buchstäblich ein „Ding an sich“, wenn sie „*durch die Präzision ihrer Aufzeichnung die Wahrheit selbst festhalten*“ würde, wie der von Hermann von Helmholtz stark beachtete schottische Physiker David Brewster (1781-1868) überschwänglich 1858 notierte,⁶⁵ gab dem technischen Bild jene epistemische Bedeutung, die von Helmholtz lediglich auf experimentellem Wege und in Verbindung mit der Mathematik zu erreichen für möglich hielt. „*Die Übereinstimmung zwischen den Gesichtswahrnehmungen und der Außenwelt*“, war mit von Helmholtz schon 1868 allen Apologeten der Fotografie als eines vermeintlich

⁶¹ von Helmholtz 1910, S.159.

⁶² von Helmholtz 1868, S.286.

⁶³ von Helmholtz 1910, S.159.

⁶⁴ Kant 1998, S.19.

⁶⁵ Stiegler 2006, S.132.

„indexikalischen Bildes“ entgegenzuhalten gewesen,⁶⁶ „beruht [...] auf der Erfahrung und der fortdauernden Prüfung ihrer Richtigkeit mittelst des Experiments, wie wir es bei jeder Bewegung unseres Körpers vollziehen.“ Fortwährende kritische Beobachtung und Selbstbeobachtung waren damit der modernen Bildautorität der Fotografie und jedem anderen Konzept des „Weltbildes“⁶⁷ gegenüber ebenso als Alternative formuliert wie die Universalität der Mathematik, wenn es bei von Helmholtz an dieser Stelle weiter heißt: „Nur die Beziehungen der Zeit, des Raumes, der Gleichheit, und die davon abgeleiteten Beziehungen der Zahl, der GröÙe, der Gesetzlichkeit, kurz das Mathematische sind der äußeren und der inneren Welt gemeinsam, und in diesen kann in der That eine volle Übereinstimmung der Vorstellungen mit den abgebildeten Dingen erstrebt werden.“⁶⁸ An diesem Bildbegriff sind letztlich auch die Unterscheidungen zu messen, die von Helmholtz wiederholt zwischen Bild und Zeichen vornimmt und dabei die „Ähnlichkeit“ als Kriterium des Bildes nennt.⁶⁹ Nicht die als absolut geltende Fotografie, sondern das zeitgleich zu deren Entfaltung als Paradigma Adolph von Menzel zur Angewohnheit gewordene experimentelle Zeichnen eines Objekts aus mehreren verschiedenen Ansichten (**Abb.29**) ist die bildgeschichtliche Parallele zu dem nur auf den ersten Blick die Ästhetik der „daguerreotypartige Realität“⁷⁰ des künstlerischen Realismus im 19. Jahrhundert fortschreibenden Verständnis des Bildes als Abbild bei Hermann von Helmholtz.

Auch mit Hilfe von Automaten generierte Diagramme waren für von Helmholtz nicht allein schon durch ihre maschinelle Entstehung verlässliche wissenschaftliche Darstellungen. Bis hin zum Abdruck vergleichender Abbildungen reicht die Ausführlichkeit, mit der in dessen umfangreichster Studie zur Theorie des Sehens die Konstruktion einer fotografischen Kamera und der anatomische Bau des Augapfels als Entsprechungen behandelt werden,⁷¹ doch der verfänglichen Logik, die Fotografie wäre durch das Licht von der Natur selbst gezeichnet und „könnte gar nicht lügen“,⁷² folgte von Helmholtz genauso wenig, wie den Messgeräten zur Aufzeichnung von Graphen und Kurven in der Physiologie die unbezweifelbare Autarkie

⁶⁶ Wyss 2000, S. 6.

⁶⁷ Heidegger 1950, S.85

⁶⁸ von Helmholtz 1868, S.365.

⁶⁹ Ebd., dass.

⁷⁰ Probst 2005, S. 102 - Diese Metaphorik des Kunsthistorikers Franz Kugler (1808-1858) in einer Rezension (1841) über die Bebilderung von Kuglers *Geschichte Friedrich des Großen* (1840) durch Adolph von Menzel spiegelt auch die Suggestivität, die trotz technischer Mängel, z.B. bei der Wiedergabe bewegter Motive, von dem neuen Medium ausging.

⁷¹ von Helmholtz 1868, S.273+274.

⁷² Stiegler 2006, S.132. – Theophile Gautier markiert mit dieser 1862 vorgetragenen Argumentation den am weitesten von der experimentellen Physik entfernten Standpunkt, wenn die Fotografie hier als Resultat des Sonnenlichts und der „Gestirne“ und nicht als das Produkt eines Gerätes interpretiert wird.

eines „pencil of nature“ von ihm zugestanden wurde. Nicht einmal der Enthusiasmus des Entdeckers, der dem englischen Politiker und Erfinder William Henry Fox Talbot 1844 trotz bester Kenntnis der vielfältigen technischen Bedingungen bei der Entstehung einer Fotografie die Metaphorik des „Stiftes der Natur“ für seine Entwicklung finden ließ, hatte von Helmholtz bei ähnlicher Gelegenheit dazu veranlassen können, von den Grundlagen der experimentellen Physik abzuweichen und die „*möglichen Fehlerquellen*“ nicht zu diskutieren.⁷³ Emil du Bois-Reymond wird 1877 in Würdigung der technischen Möglichkeiten, den Rhythmus des Pulses, die Schwankungen des Blutdrucks oder die Kontraktionen von Muskeln nach elektrischen Reizungen in Form von Kurven mechanisch festhalten zu können, sinnverwandt mit der zeitgenössischen Epistemologie des fotografischen Bildes die physiologische Graphik als „*leibhaftige Aufzeichnung*“ apostrophieren.⁷⁴ Oskar Langendorff, einer der Nachfolger Hermann von Helmholtz' als Professor für Physiologie in Königsberg, wird in seinem noch zu Lebzeiten von Helmholtz' 1891 erschienenen Standardwerk zur Geschichte und Methode der „*in der Physiologie gebräuchlichen Registriermethoden*“ besonders nachdrücklich von den durch „*Selbstregistrierung*“ erzeugten physiologischen Kurven sagen, sie seien „*unbeeinflusst von den Unvollkommenheiten unserer Sinnesorgane, unbeeinträchtigt von jeder Voreingenommenheit des Beobachters, das treueste Bild vom Ablauf jener Bewegung, das überhaupt gewonnen werden kann.*“⁷⁵ Durch das 1850 erfundene Myographion zur Registrierung von Muskelkontraktionen einer der Urheber dieser „*autographischen Methode*“ in der Physiologie,⁷⁶ hatte Hermann von Helmholtz sich seit den ersten Veröffentlichungen über den Gegenstand gleichwohl jeder Rhetorik enthalten, der zufolge Bilder als nicht mehr kritisierbar, sondern ihrerseits als die Kritik lenkend erschienen wären.

„*Eine viel einfachere und leichter auszuführende Nachweisung*“ ließ die „*graphische Zeitmessungsmethode*“ erhoffen,⁷⁷ der umständlichen und nur mit Hilfe von Tabellen in eine einigermaßen übersichtliche Darstellung zu bringenden „*langen Reihe von Einzelversuchen*“ gegenüber bestand der Vorteil dieser Methode darin, dass man durch den Bildvergleich „*zweier zusammengehöriger Curven unmittelbar aus ihrer Gestalt erkennen kann, ob der Muskel in beiden Fällen gleichmäßig gearbeitet habe.*“⁷⁸ Auf diesem Wege war auch auf rein

⁷³ von Helmholtz 1850, S.794.

⁷⁴ de Chadarevian 1993, S.40. – Du Bois-Reymond spricht über Messkurven in dieser Form anlässlich der Eröffnung des Berliner Physiologischen Instituts.

⁷⁵ Langendorff 1891, S.10.

⁷⁶ de Chadarevian 1993, S.34.

⁷⁷ von Helmholtz 1852b, S.844.

⁷⁸ Ebd., S.844.

optischer Grundlage eine Aussage über Naturgesetze zu treffen, wenn diese als „*das gleichbleibende Verhältnis zwischen veränderlichen Größen*“ begriffen wurden.⁷⁹ Als einzelnes Objekt jedoch, und in dem über sich hinaus weisenden Eigenwert der singulären Erscheinung haben alle Ideen des Bildes als eines sich selbst verpflichteten Ikons ihren argumentativen Kern, konnte eine Visualisierung für Hermann von Helmholtz noch keinen Erkenntniswert beanspruchen, wenn durch ihn der Naturwissenschaft die „*Kenntniss des Gesetzes*“ als Aufgabe gestellt worden war und deren Lösung bedeutete, „*dass wir die Kräfte aufzusuchen haben, welche die Ursachen der Erscheinungen sind.*“⁸⁰ Nur durch den nach Gemeinsamkeiten und Wiederholungen suchenden Vergleich mehrerer Informationen einer Klasse waren „gleichbleibende Verhältnisse“ und feststehende Ursachen als Gesetzmäßigkeiten zu ermitteln, es sei durch Zahlen in einer Tabelle oder durch Parallelprojektionen von Kurven (Abb.30).

Warum sich Hermann von Helmholtz in seiner Ablehnung „metaphysischer Speculation“ durch das im 19. Jahrhundert virulente Verständnis der Fotografie und der physiologischen Graphik als „*mechanischer Objektivität*“ oder gar von der Natur selbst geschaffener Bilder nicht auch herausgefordert sah,⁸¹ ist aus einer Opposition von Physik und Metaphysik erklärlich, die von Helmholtz vielleicht allzu scharf als Gegensatz zwischen empirischer Tatsachenforschung und einer beobachtungsfernen Philosophie begriff, die „Abstracta und grammatikalische Ausdrücke als Realien behandelte“. Innerhalb der Physik selbst, die gemäß dieser Unterscheidung ihre Resultate stets im Ausgleich von Hypothesen und vielfach geprüften Erfahrungen gewinnt, konnte es Verwirrungen durch gegenstandslose Begriffe und zu dogmatischen „Denknotwendigkeiten“ sich auswachsende Vorstellungen demnach gar nicht geben. In diesem Punkt erweist sich besonders deutlich, dass wissenschafts- oder ideenhistorische Überlegungen in den Schriften Hermann von Helmholtz‘ nicht zu finden sind und methodische Anregungen zu ideengeschichtlichen Rekonstruktionen hier nur der exkludierenden Geltung entspringen, die von Helmholtz materiellen Dingen und Energien und deren Beobachtung bei der Entstehung von Begriffen einräumt. Ideen überhaupt wurden damit als immer schon generiert und niemals als schlechthin gegeben angesehen. Über bilderzeugende Geräte schreibt von Helmholtz nicht, ohne auch auf deren Mängel hinzuweisen. Verbesserungen des Mikroskops oder Neuerungen wie das Telestereoskop werden genauso wie die eigenen Konstruktionen nüchtern und zweckorientiert daraufhin

⁷⁹ von Helmholtz 1878a, S.240.

⁸⁰ von Helmholtz 1869, S.374+377.

⁸¹ Daston/ Galison 2007, S.127.

untersucht, ob sie nicht noch weiter zu verbessern und ihre „*Genauigkeit*“ nicht noch weiter zu steigern sei.⁸² In Anbetracht des bildergläubigen Umgangs von Kollegen aus Physik und Physiologie mit Graphen und Photographien allerdings findet sich in den zahlreichen Veröffentlichungen über Wahrnehmungsphysiologie von Helmholtz‘ nicht ein einziges Mal ein mäßigendes Wort. Wenn sich in der Metaphysik „*die Entscheidung über das Wesen der Wahrheit*“ vollzieht,⁸³ dann hätte das im 19. Jahrhundert als „die Wahrheit selbst“ gefeierte Lichtbild Abneigungen gegen die Metaphysik durchaus befördern können. Dass von Helmholtz‘ vielzitierte „*Kritik an jeder Form von offener oder verborgener Metaphysik*“ soweit nicht ging,⁸⁴ hatte Methode. Problematisierungen von Ideen des Ikonischen in den Naturwissenschaften erübrigten sich für Hermann von Helmholtz offenbar, weil in der Physik andere und wirksamere Wege der Richtigstellung zu beschreiten waren und nur eine durch Experimente oder die Mathematik nicht überprüfbare, „Abstracta und grammatikalische Ausdrücke als Realien“ behandelnde Denkform wie die metaphysische Naturphilosophie allein sich selbst beim Wort nehmen musste.

Geometrie, nicht die Fotografie erwies sich als jener bildgeschichtliche Grenzfall, der von Helmholtz‘ außerordentlich strenges, den Gelehrten von den frühen Aufsätzen und Reden bis zu den letzten Veröffentlichungen unbeirrt leitendes Oppositionsschema von induktiver Beobachtungswissenschaft gegen philosophische Deduktion mit einer Problematik konfrontierte, die diese Entgegensetzung in Frage stellte. Der Einheit von „Lebens- und Lehrform“, die Hermann von Helmholtz verkörperte und die ihn zum Modellfall für eine kulturhistorisch arbeitende Ideenforschung macht, ist vermutlich auch der Umstand zuzuschreiben, dass dieser Widerspruch offenkundig wurde. Sein Biograf lässt keinen Zweifel daran, dass erst mit der Berufung von Helmholtz‘ als Professor der Physiologie nach Königsberg im Sommer 1849 eine intensivere Auseinandersetzung mit der Philosophie einsetzte und der *genius loci* der Wirkungsstätte Immanuel Kants die Geisteswissenschaften zu nah an das eigene Arbeits- und Lebensumfeld heranführte, als das diese Berührung noch zu vermeiden gewesen wäre. Der Umzug von Berlin nach Königsberg bewirkte sogar eine ideelle Wiederannäherung an die in Potsdam verbliebene Familie, wenn zuvor „*der persönliche Verkehr zwischen Vater und Sohn wegen der völlig verschiedenen*

⁸² von Helmholtz 1852b, S.860.

⁸³ Heidegger 1950, S.69. – Nicht nur durch die hier als krisenhaft behandelte Experimentalphysik, auch durch einen Kommentar zu dem auf Hermann von Helmholtz und die Entwicklung seiner erkenntnistheoretischen Ansichten sehr einflussreichen Philosophen und Arzt Hermann Lotze (1817-1881) ist von Helmholtz in die Kritik Heideggers einzubeziehen.

⁸⁴ Heidelberger 1995, S.835.

wissenschaftlichen Grundanschauungen nur selten einen Austausch der Ideen über die Arbeit des Sohnes gestattet hatte.“⁸⁵ Als Gymnasial-Professor für Philologie mit großer Neigung zur Philosophie sind dem Vater die Bedeutsamkeit und die Eigenheiten der Königsberger Universität bei aller Entfremdung, die der Konflikt zwischen Physik und Metaphysik in seinem eigenen Haus ausgelöst hatte, briefliche Ermahnungen und selbst Hinweise von sehr praktischer Art wert. „Auch hängt ja die Physiologie so sehr an der Philosophie“, heißt es in einem von Hermann von Helmholtz vermutlich mit Kopfschütteln gelesenen Weihnachtsgruß des Vaters 1849 bezüglich der dringend nötigen Vermehrung von Hörern der Collegien des Sohnes, „dass sich gewiss eine Form des Vortrags und eine Auswahl des Inhalts finden lässt, die Dir auch aus anderen Facultäten, besonders der philosophischen, manche zuzieht.“⁸⁶ Namentlich mit dem 1833 auf Kants Lehrstuhl in Königsberg berufenen Karl Rosenkranz (1805-1879), einem der prominentesten Hegel-Schüler in Deutschland, sollte sich Hermann von Helmholtz dem väterlichen Rat folgend kollegial verständigen.

Der bemerkenswerte, „in Geist und Formulierung von Immanuel Kants ‚Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft‘“ angeregte „metaphysische Realismus“ von Helmholtz entwickelt sich nicht erst in den Königsberger Jahren.⁸⁷ Die in diese Zeit fallende, vom Vater besorgt verfolgte den eigenen philosophie-kritischen Prämissen weiter Rechnung tragende Entwicklung des Augenspiegels und des Myographions belegt ebenfalls, dass der erst 29jährige mit dem Karrieresprung an die Universität in Königsberg sich nicht grundsätzlich neu erfand. Die Schärfe und die Konsequenz aber, mit der von Helmholtz in seinen späteren, klassisch gewordenen Vorträgen im Namen der Naturwissenschaft darauf bestand, „aus den Tatsachen nicht mehr folgern zu wollen, als daraus zu folgern ist“ oder sich noch in den Vorlesungen aus seinen letzten Lebensjahren in Berlin gegen die dogmatisch „Abstracta und grammatikalische Ausdrücke als Realien“ behandelnden naturphilosophischen „Spekulationen“ der Metaphysik verwahrte, nahmen mit der Situation in Königsberg ihren Anfang. Augenscheinlich resultierte auch das zunächst nur geringe studentische Interesse an seinen Vorlesungen aus ungleich verteilten Sympathien der hiesigen gebildeten und akademischen Welt. „In den ersten Jahren meiner Anwesenheit wucherte Naturphilosophie noch unter den Studenten“, erinnert sich Hermann von Helmholtz später an die Zeit zwischen 1849 und 1855 als Königsberger Professor für Physiologie, „und in den wissenschaftlichen

⁸⁵ Koenigsberger 1902/03, Bd.1, S.111.

⁸⁶ Ebd., S.115.

⁸⁷ Heidelberger 1995, S.837. – In dem 1847 publizierten Aufsatz „Über die Erhaltung der Kraft“ finden sich Anlehnungen an diese Schrift Immanuel Kants.

Kreisen der Stadt wurde, wie ich oft genug hörte, gegen meine Richtung polemisiert. Ich trat nie aggressiv gegen Rosenkrantz [sic!] auf, der früher der Abgott der Stadt war“, fährt von Helmholtz über das geistige Haupt der Polemiken gegen ihn und seine Strategien in diesem Widerstreit weiter fort, „sondern suchte nur die Macht der einfachen Thatsachen wirken zu lassen.“ Im Rückblick auf den gegen Rosenkranz und die Naturphilosophie schließlich erkämpften Publikumserfolg in Königsberg triumphierte die Naturwissenschaft fast als der eigentliche Ort des Spekulativen: „Der verständigere Theil des naturwissenschaftlichen Publikums achtet speculative Untersuchungen doch fast nur dann, wenn sie von Leuten ausgehen, die durch bedeutende und erfinderische Experimental-Untersuchungen bewiesen haben, dass sie fest auf dem Boden der thatsächlichen Wahrheit stehen.“⁸⁸

Über „die geometrischen und stereometrischen Formen“ hätte Hermann von Helmholtz daher kaum bei Karl Rosenkranz nachgeschlagen,⁸⁹ wenn von dem Physiker die „Gewandtheit in dem Gebrauche geometrischer und mathematischer Anschauungen“ als ureigene Domäne der Naturwissenschaften reklamiert und darin der „in der Natur der Dinge“ liegende Gegensatz zu den Geisteswissenschaften festgeschrieben wurde.⁹⁰ Ein um das andere Mal weist von Helmholtz diesen Fakultäten die „literarischen Schätze“⁹¹ als Sektor zu und die späteren abweisenden Formulierungen über die Philosophie, die „grammatikalische Ausdrücke als Realien“ behandelt und daher das ganz Andere der Physik repräsentiert, sind nur die besonders zugespitzte Variante der als notwendig angesehenen Gegensätzlichkeit der nachmals so genannten „zwei Kulturen“ durch ihre Gegenstände. Nach Tätigkeiten als Militärarzt in Potsdam (1843-1848) und als Dozent für Anatomie an der Berliner Kunstakademie (1848-1849) war Hermann von Helmholtz ab 1849 als Lehrstuhlinhaber an der Universität Königsberg erstmals dazu herausgefordert, sich diesem Streit der Fakultäten zu stellen und es liegt nahe, nicht nur nach den Anfängen seiner Aversion gegen die Naturphilosophie im Allgemeinen und das hegelsche Denken im Besonderen, sondern auch nach seiner charakteristischen und sich verfestigenden Unterscheidung von Geistes- und Naturwissenschaften als einer im Königsberger Milieu entspringenden Grundhaltung zu suchen. Karl Rosenkranz ist der erste große intellektuelle und institutionelle Rivale in der akademischen Karriere Hermann von Helmholtz‘ und die Entgegensetzung von Geistes- und Naturwissenschaften als einer Polarität von Objektforschung und Sprachforschung, wie sie

⁸⁸ Koenigsberger 1902/03, Bd. 1, S.242.

⁸⁹ Rosenkranz 1990, S.20.

⁹⁰ von Helmholtz 1862, S.165+166

⁹¹ Ebd., S.166.

zuerst in dem Habilitationsvortrag von 1852 als Credo in Königsberg öffentlich geäußert wird, nimmt sich angesichts der Dominanz des Hegelianers an diesem Ort wie ein gegen Rosenkranz geworfener Fehdehandschuh aus. „*Der wesentlichste Unterschied zwischen der Symbolik der menschlichen Sprache und dieser Symbolik unserer Sinnesnerven*“, heißt es in den Ausführungen *Über die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen* als „*Symbole für die Wirklichkeit*“ trotzig gegen jeden Anspruch der Geisteswissenschaften gewandt, auf einem anderen als auf experimentellem und rechnerischem Wege zu Aussagen über die Gesetze der Natur gelangen zu wollen, „*scheint mir der zu sein, dass jene ein Erzeugnis der Willkür, letztere uns von der Natur selbst, welche unsere Körper in der bestimmten Weise aufgebaut hat, mitgegeben ist. Die Sprache unserer Sinnesnerven kennt keine Sprechstämme und Dialekte*“, schließt von Helmholtz den anlässlich seiner Ernennung zum ordentlichen Professor für Physiologie gehaltenen Vortrag mit einem universalistischen Bekenntnis, „*sie ist für die ganze Menschheit dieselbe.*“⁹² Diesem Grundsatz gemäß waren naturwissenschaftliche Erkenntnisse alles andere als kommentarbedürftig, Hermann von Helmholtz ging daher auch auf Streitgespräche mit Philosophen über Fragen der Naturwissenschaft gar nicht ein, „*sondern suchte nur die Macht der einfachen Thatsachen wirken zu lassen*“, wie es in den Erinnerungen an die Konflikte mit der Naturphilosophie in Königsberg noch nachklingt.

Wie wenig Karl Rosenkranz seinerseits durch Hermann von Helmholtz' einschlägigen Vortrag zu beeindruckt war, belegt die knapp ein Jahr danach erschienene *Ästhetik des Häßlichen* und vor allem das hier zu findende, erstaunlich ausführlich physikalische Phänomene wie „*Kohäsion, Magnetismus, Elektrizität, Galvanismus, Chemismus*“ diskutierende Kapitel über *Das Naturhäßliche*.⁹³ Kein Leser dieses Abschnittes würde auch nur zu ahnen vermögen, dass Rosenkranz diese Zeilen zeitgleich zu der in Königsberg immer erfolgreicher werdenden Experimentalphysik verfasst hat. Nicht nur die von Helmholtz so verabscheuungswürdig erscheinende Naturphilosophie, sondern zugleich deren zähes Fortbestehen hat sich auf diesen 1853 veröffentlichten Seiten dokumentiert. Die etwas biedere Rhetorik, in die von Helmholtz 1852 seine Darlegungen *Über die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen* schließlich mit versöhnlichen Bemerkungen über „*die ganze entzückende Pracht und belebende Frische der Sinnenwelt*“ kleidete,⁹⁴ kann auch nur den ironischen Beiklang, aber nicht die hohe Komplexität verursacht haben, die Rosenkranz durch eine enorme kulturkritische Sensibilität und jene Brillanz des Dialektischen, die von

⁹² von Helmholtz 1852a, S.608.

⁹³ Rosenkranz 1990, S.21.

⁹⁴ von Helmholtz 1852a, S.609.

Helmholtz so fremd geblieben war wie die Naturphilosophie, in der Berücksichtigung des Abstoßenden und Niedrigen in der Sinnenwelt erreichte.

Ein weiteres Indiz dafür, dass sich Hermann von Helmholtz und Karl Rosenkranz wechselseitig nicht zum Maßstab gedanklicher Tiefenschärfe machten und vielleicht nur auf dem Dienstweg oder über Dritte oder höchstens durch sehr flüchtige Blicke in die Werke des Kollegen voneinander Notiz nahmen,⁹⁵ sind die Reden von Helmholtz‘ über das Verhältnis von Geistes- und Naturwissenschaften im Zusammenhang mit seinen späteren Funktionen an den Universitäten in Bonn, Heidelberg und Berlin. Außerhalb Königsbergs fallen die Angriffe gegen Hegel deutlich prägnanter aus, das offene Wort korreliert zu diesen Standorten wie die ostpreußische Universitätsstadt zu der selbstauferlegten Zurückhaltung, hier „nie aggressiv gegen Rosenkranz“ aufzutreten. Die Nähe zu Rosenkranz als dem ersten Biografen Hegels hatte Hermann von Helmholtz daher auch nicht dazu genutzt, um seine Kenntnisse über die hegelschen Begriffe der Naturforschung zu vertiefen. Nicht wissenschaftsgeschichtlich signifikante Details wie z.B. die erkenntnistheoretische Problematisierung der „*Beobachtung der Natur*“ in Hegels *Phänomenologie des Geistes*,⁹⁶ sondern die polemisch so genannte „*Identitätsphilosophie*“ ganz allgemein bilden die Reibungsfläche für die antihegelschen Stellungnahmen des älteren von Helmholtz.⁹⁷ Mit der wachsenden Vehemenz und Selbstsicherheit des Physikers und Physiologen wurde darum zusammen mit der vollkommenen Unüberwindbarkeit dieser Ablehnung auch ein nur sehr selektives Wissen über den so energisch verfolgten Gegner sichtbar. Effekte dieser Art hatten die ausdrücklich als Korrektiv gegen „*Einseitigkeiten*“ konzipierten historiographischen Hegel-Publikationen von Rosenkranz nicht verhindern können.⁹⁸ Dessen originär philosophische Schriften übten auf Hermann von Helmholtz augenscheinlich nicht einmal eine gewisse Fernwirkung durch das Stadtgespräch aus. Die „*curiose*“,⁹⁹ sich Texten und Objekten gleichermaßen zuwendende *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 signalisierte, dass es für die Geisteswissenschaften noch einige andere Gegenstände der Forschung mehr gibt als nur Schrift und Sprache und dennoch blieb sich von Helmholtz in diesem Punkt treu, wenn anlässlich seines Antritts des

⁹⁵ Der Nachlass Hermann von Helmholtz‘ an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften enthält keine Briefe von oder an Karl Rosenkranz. – Freundliche Auskunft von Wiebke Witzel/ Archiv BBAW.

⁹⁶ Hegel 1952, S.185.

⁹⁷ von Helmholtz 1862, S.163.

⁹⁸ Rosenkranz 1963, S.XXIII.

⁹⁹ Rosenkranz 1990, S.416.

Prorektorats an der Universität Heidelberg 1862 die „*Literatur- und Kunstwissenschaften*“ von ihm in einem Atemzug „*philologische Wissenschaften*“ genannt wurden.¹⁰⁰

„Geometrische Formen“ bei Karl Rosenkranz in die Systematik einer *Ästhetik des Häßlichen* einbezogen zu sehen, würde daher Hermann von Helmholtz aus mehr als einer Hinsicht in seiner Kritik an den „*Ansprüchen, welche die Identitätsphilosophie auf Unterordnung der übrigen Disciplinen erhob*“, nur bestärkt haben.¹⁰¹ Die modernistische Überlegung des Philosophen, „*Dreieck, Viereck, Kreis, Prisma, Würfel, Kugel usw. sind in ihrer Einfachheit durch die Symmetrie ihrer Verhältnisse eigentlich schön*“, hätte in den Augen des Physiologen, der das „Mathematische“ als Form des wissenschaftlichen Ausdrucks von Naturgesetzen begriff, nur als recht drastisches Beispiel der Verschiedenheit der Disziplinen gelten können. Die darauf folgenden Bemerkungen über das Verhältnis der beobachtbaren Natur zur Geometrie jedoch resultierten weder aus einer der Naturwissenschaft scheinbar immer schon entgegengesetzten Perspektive der Geisteswissenschaft, noch handelte es sich damit um eine „metaphysische Speculation“ der Naturphilosophie und dennoch stehen auch diese knappen Sätze in einem extremen Gegensatz zu dem, was Hermann von Helmholtz erkenntnistheoretisch vertrat. „*Als allgemeine Formen in abstrakter Reinheit haben sie freilich nur in der Vorstellung des Geistes eine ideelle Existenz*“, setzt Rosenkranz mit großer Selbstverständlichkeit 1853 dem Leser der *Ästhetik des Häßlichen* die Grundlagen der euklidischen Geometrie und ihrer Figurationen auseinander, „*denn in concreto erscheinen sie nur als Formen bestimmter Naturgestalten an den Kristallen, Pflanzen und Tieren. Der Gang der Natur ist hier der, aus der Starrheit geradliniger und geradflächiger Verhältnisse zur Schmiegsamkeit der Kurve und zu einer wundersamen Verschmelzung des Geraden und Krümmen überzugehen.*“¹⁰² Als Metaphysik zu begreifen, wenn sie allen Standpunkten des Empirismus zuwider laufend mathematisch bindend zu nennen war, obwohl sie in ihren Axiomen nicht auf dem Wege der Erfahrung und des Experiments gewonnen wurde, musste die Geometrie für von Helmholtz eine ganz besonders zweifelhafte philosophische „Denknothwendigkeit“ darstellen. Sie zu kritisieren, wird den Physiker und Physiologen seit der Berufung an die Universität Königsberg 1849 mit einer Substanzialität und Sachlichkeit beschäftigen, die er in seinem Verhältnis zu Hegel nie erreichte.

¹⁰⁰ von Helmholtz 1862, S.172.

¹⁰¹ Ebd., S.164.

¹⁰² Rosenkranz 1990, S.20.

III.2.4. Tatsächliche Grundlagen der Geometrie

Als Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke Immanuel Kants (1838-1842) wurde Karl Rosenkranz auch in Sachfragen zur kantischen Erkenntnistheorie und Metaphysik ein wertvoller Gesprächspartner für Hermann von Helmholtz gewesen sein. Das starke Gefälle, das zwischen der Berliner Rede über *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 als einem Höhepunkt und dem Vortrag *Über das Sehen des Menschen* von 1855 in Königsberg als dem Anfangspunkt von dessen öffentlicher Auseinandersetzung mit Kant qualitativ besteht, lässt jedoch nur ein weiteres Mal an einer nennenswerten wechselseitigen Beachtung zwischen von Helmholtz und Rosenkranz zweifeln und erneut darauf schließen, dass auch in Königsberg die Kritik Hermann von Helmholtz' an der Philosophie mit einem grundsätzlichen Interesse daran nicht gepaart war. Die im Zusammenhang mit der Errichtung eines Denkmals für Immanuel Kant vor dem Königsberger akademischen Publikum gehaltene Ansprache von 1855 schließt mit der Hoffnung, „Ihnen klar gemacht zu haben, dass der Gegensatz zwischen Philosophie und Naturwissenschaften sich nicht auf alle Philosophie überhaupt, sondern nur auf gewisse neuere Systeme der Philosophie bezieht“ und der Vortrag setzt in diesem Sinne Kant voller „Anerkennung und Hochachtung“ gegen Schelling und Hegel energisch ab.¹⁰³ Doch der „außerordentlichste Fortschritt, den die Philosophie durch Kant gemacht hat“, muss in Königsberg bei der Gelegenheit dann doch als sehr zweckdienlich für jene „verdeckte Gegnerschaft“ zwischen Naturforschern und Philosophen wahrgenommen worden sein, die hinter sich zu lassen von Helmholtz in dieser Rede vorgab.¹⁰⁴

Aufmerksamen, an diesem Ort für Anleihen bei Immanuel Kant besonders sensibilisierten Hörern konnte schon das allererste Auftreten des neu berufenen Professors für Physiologie in der Debattieröffentlichkeit von Königsberg den Eindruck eines eher strategischen Rückgriffs auf Kants Vermächtnis vermittelt haben. Den Ausführungen von 1855 *Über das Sehen des Menschen* auch thematisch vorausgehend, ist der Habilitationsvortrag von 1852 *Über die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen* in seiner überraschenden, sich aus dem Vortragsthema nicht zwangsläufig ergebenden Schlusswendung über die „Symbolik unserer Sinnesnerven“ im Unterschied zu der „Symbolik der menschlichen Sprache“ bereits mit Kant zu begründen. Dass Sprache ein arbiträres „Erzeugnis der Willkür“ sei, wie von Helmholtz

¹⁰³ von Helmholtz 1855, S.88+116. – Die Offenheit, mit der von Helmholtz hier seine Rücksicht gegen Rosenkranz aufgibt und mit der „Identitätsphilosophie“ ins Gericht geht, steht auch vor dem Hintergrund des zu dem Zeitpunkt sogar schon in der Zeitung diskutierten (Koenigsberger 1902/03, Bd.1, S.248) baldigen Wechsels an die Universität Bonn zu sehen; aus der Perspektive wirkt die Ansprache wie eine Abschiedsvorlesung.

¹⁰⁴ Ebd., dass.

erstmalig in Bezug auf den Gegenstand der Geisteswissenschaften 1852 und später ähnlich lautend über die „grammatikalische Ausdrücke als Realien“ behandelnde Metaphysik kritisch formulierte, findet sich bei Kant in einer oft kommentierten Passage vorgeprägt, die auch eine Reihe anderer Topoi des Wissenschaftsverständnisses von Helmholtz vorweg nimmt. In der epochalen, die so genannte „kopernikanische Wende“ einleitenden Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* (1787) unterscheidet Kant seinen eigenen Kritizismus von früheren Metaphysiken auch dadurch, dass sich diese „einer ganz isolierten spekulativen Vernunftkenntnis“ hingeeben und daher ihr „Verfahren bisher ein bloßes Herumtappen, und, was das Schlimmste ist, unter bloßen Begriffen, gewesen sei.“¹⁰⁵ Kant unterzieht seine Prämissen sogar der Überprüfung durch ein Gedankenexperiment, doch die in der *Kritik der reinen Vernunft* vollzogene „Umänderung der Denkart“, wonach die Erkenntnis nicht länger als an den Gegenständen ausgerichtet, sondern die Gegenstände als an der Erkenntnis ausgerichtet angenommen werden müssten, schloss die Mathematik und die Naturwissenschaften immer schon mit ein, anstatt sich diese zum Maßstab zu machen.¹⁰⁶

Im kritischen Gelehrtengespräch über Philosophie mit Philosophen würde Karl Rosenkranz Hermann von Helmholtz gewiss darauf hingewiesen haben, dass das entscheidende Argument in der *Kritik der reinen Vernunft* als Metaphysik nicht in dem Abschnitt über „empirische Prinzipien“ der Naturwissenschaft, sondern vier Buchseiten danach zu finden war.¹⁰⁷

Hermann von Helmholtz pflegte den eigenen Zugang zu Kant und dessen Metaphysik als starken Verbündeten gegen die Metaphysik, wie das Vorwort zu den gesammelten Vorträgen und Reden von 1884 über seine Beziehung zu dem großen Königsberger Philosophen verrät. Von Helmholtz scheint darin durch buchstabentreuere Kantianer nicht beeinflussbar gewesen zu sein, wenn nicht einmal die für Kant selbst als unabänderlich geltenden philosophischen Voraussetzungen die Grundlage für diesen Kantianismus bildeten. „Ich war im Beginne meiner Laufbahn ein gläubigerer Kantianer, als ich jetzt bin“, schickt von Helmholtz der Neuauflage seiner an Kant orientierten Vorträge und Reden 1884 voraus, doch von Anfang an war diese Gefolgschaft mehr an den Defiziten, als an den Charakteristika der Kantischen Philosophie orientiert. „Ich glaubte damals“, heißt es 1884 u.a. mit Blick auf die in Königsberg gehaltenen Vorträge weiter, „dass das, was ich bei Kant geändert zu sehen wünschte, unerhebliche Nebenpunkte waren [...], bis ich später gefunden habe, dass sich die stricten Kantianer der jetzigen Periode hauptsächlich da festheften und da die höchste

¹⁰⁵ Kant 1998, S.20.

¹⁰⁶ Ebd., S.21.

¹⁰⁷ Ebd., S.18.

*Entwicklung des Philosophen sehen, wo Kant meines Erachtens die ungenügenden Vorkenntnisse seiner Zeit und namentlich ihre metaphysischen Vorurtheile nicht ganz überwunden und das Ziel, welches er sich gesteckt hatte, nicht ganz erreicht hat.*¹⁰⁸ Noch 1884 bemisst Hermann von Helmholtz den Wert oder Unwert sowohl des Denkens Immanuel Kants als auch der Deutungen seiner Anhänger an der Naturwissenschaft, in der sich der kantische Kritizismus scheinbar vollendet. Ohne eine fortgesetzte Gegnerschaft zur Philosophie ist diese Lesart nur schwer vorstellbar und ohne den daraus resultierenden mangelnden Verkehr mit Philosophen wäre die so ganz andere Gewichtung der „stricten Kantianer“ nicht erst 1884 auffällig geworden. Die Suggestivität, die für den Physiker dabei von der *Kritik der reinen Vernunft* als Überwindung einer mit „bloßen Begriffen“ hantierenden Metaphysik ausgegangen sein muss, mag sich im Fall des nicht weniger ablehnenden Giovanni Morelli und dessen Kritik an der selbstbezogenen „*philosophischen Ästhetik*“ durch eine beobachtungsgeleitete „*positive Kunstwissenschaft*“ wiederholt haben,¹⁰⁹ denn Kant spricht von den Naturwissenschaften der Neuzeit ausdrücklich als der Geschichte und den Prinzipien der „*Experimentalmethode*“.¹¹⁰

Für eine Bild- und Ideengeschichte des Konkreten ist schon die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines produktiven Kontakts zwischen Karl Rosenkranz und Hermann von Helmholtz von Belang, weil von Helmholtz‘ vermutlich ohne Austausch mit Kennern und ohne Belehrungen durch Kommentatoren sich ereignendes Studium der Schriften Immanuel Kants jenen Denk- und Erkenntnisweg abbildet, den sich der Empirismus für jeden sicheren, auf Beobachtungen und Versuchen basierenden Wissensgewinn zur Vorschrift gemacht hatte. „*Denn wenn ‚begreifen‘ heißt: Begriffe bilden*“, zieht von Helmholtz 1878 diese Grundhaltung aphoristisch zusammen, „*und wir im Begriff einer Klasse von Objecten zusammensuchen und zusammenfassen, was sie von gleichen Merkmalen an sich tragen; so ergibt sich ganz analog, dass der Begriff einer in der Zeit wechselnden Reihe das zusammenzufassen suchen muss, was in allen ihren Stadien gleich bleibt.*“¹¹¹ Der Metaphysik warf Hermann von Helmholtz vor, „*Resultate der ungeprüften Erfahrung als Denknöthwendigkeiten*“ anzusehen und deshalb „*Abstracta und grammatikalische Ausdrücke als Realien*“ zu behandeln - in diesem Sinne sind auch die philosophischen Einsichten Kants

¹⁰⁸ von Helmholtz 1884, S.VIII.

¹⁰⁹ Richter 1960, Morelli an Richter, 3.Juni 1881, S.150 + 23.Dezember 1883, S.296.. – Kantisches Denken war Morelli geläufig, wie ein Brief an Richter vom 7.Juni 1885 (Richter 1960, S.412) belegt, in dem Morelli darauf besteht, „*dass die von mir vorgeschlagene Methode nicht a priori zu verwerfen ist.*“

¹¹⁰ Kant 1998, S.19.

¹¹¹ von Helmholtz 1878a, S.240.

nicht vermittelt durch das Expertenwissen seiner Schüler oder allein durch die Exegese der kantischen Schriften, sondern durch wiederholte Überprüfung der Erfahrung und durch den Fortschritt in der Erforschung physischer Tatsachen von ihm erschlossen worden. Dass die etwas widersprüchliche Bezugnahme auf Kant in dem frühen Vortrag *Über das Sehen des Menschen* von 1855 mit den äußerst trennscharfen, glasklaren und exakt die kantische Terminologie verwendenden Darlegungen über *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 keinen Vergleich aushält, begründet sich daher nicht ausschließlich durch die Ignoranz, die jede auf Oppositionsschemata basierende Epistemologie nach sich zieht und die von Helmholtz den philosophischen Diskurs in Königsberg offenbar nur in Form von Statements hatte suchen lassen. Vom Gegensatz der Geisteswissenschaften zu den Naturwissenschaften mit zunehmender Prägnanz der eigenen Positionen nur umso überzeugter, entspringt die philosophische Versiertheit des Textes von 1878 auch keinem größer gewordenen Interesse an der Philosophie um ihrer selbst willen. In dem Maße, in dem von Helmholtz 1855 Kant vorrangig als Gewährsmann der philosophischen Bedeutsamkeit neuerer physiologischer Erkenntnisse benannte und dabei vergleichsweise unscharf blieb, glänzen die Ausführungen zu Kant von 1878 durch eine Differenziertheit, die nur die kritische Aneignung ermöglicht.

Der Logik des Empirismus entsprechend, der Verallgemeinerungen und Aussagen über Gesetzmäßigkeiten als Ergebnis vergleichender Einzelbeobachtungen ansieht, war diese freiere kritische Haltung Kant gegenüber für von Helmholtz nicht durch neue eigene oder gar fremde Einsichten in die Argumentationen Kants zu gewinnen. Die von Ernst Cassirer als Grundlage der ideengeschichtlichen Biographik mit Blick auf Leibniz oder Descartes vertretene Ansicht, bedeutende Denker würden eine Einheit von „Lebens- und Lehrform“ verkörpern, findet durch das von der Experimentalphysik geprägte Selbst- und Fremdverhältnis Hermann von Helmholtz‘, sich von Konklusionen nicht beeindrucken zu lassen, ohne deren Prämissen revidiert zu haben, ein zusätzliches beachtliches Beispiel. Die *Kritik der reinen Vernunft* stellte ebenso wie jede andere philosophische Erörterung für von Helmholtz ein Abstractum dar, dass den empiristischen Grundsätzen gemäß nicht für sich genommen interpretiert, sondern an jenen naturwissenschaftlich relevanten einzelnen, beobachtbaren und physisch „begreifbaren“ Tatsachen gemessen werden musste, aus denen allein Begriffe destilliert werden können oder es handelt sich mit den Aussagen um ein bloß sprachliches „Erzeugnis der Willkür“ und eine nur scheinbare „Denknotwendigkeit“. Von Helmholtz‘ Zugang zu den philosophischen Positionen Immanuel Kants war demnach von Kants physikalischem, physiologischem und mathematischem Wissen als Bedingung der Möglichkeit

ernstzunehmender Verallgemeinerungen dieses Philosophen gelenkt. Dementsprechend vermochten auch nicht wiederholte Lektüren der kantischen Schriften oder die Lektüreergebnisse anderer Kantianer, sondern der Erkenntniszuwachs der Physiologie, Physik und Mathematik das Verhältnis von Helmholtz‘ zur kantischen Metaphysik zu wandeln. Philosophische Gespräche wurden nicht einmal mit dem engen Freund und wissenschaftstheoretisch interessierten Physiker Emil du Bois-Reymond gesucht, der Name Kant fällt in dem über Jahrzehnte anhaltenden Briefwechsel nur ein einziges Mal, und dann auch nur im Zusammenhang mit dem Hinweis Hermann von Helmholtz‘ auf seinen Vortrag *Über das Sehen des Menschen* in Königsberg 1855.¹¹² Die im Unterschied zu den Äußerungen von 1855 in der 1878 gehaltenen Rede über *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* schließlich wirksame Spezifik, mit der von Helmholtz hier all jene Feinheiten der Metaphysik Kants ausbreitet, die bereits 1855 in dieser Form hätten thematisiert werden können und erst Recht die große Sicherheit, mit der von Helmholtz im Vorwort zum Wiederabdruck seiner gesammelten Reden und Vorträge 1884 Kant die in seinen Schriften virulenten „ungenügenden Vorkenntnisse seiner Zeit und namentlich ihre metaphysischen Vorurtheile“ vorhielt, sind darum nicht die Indizien einer gesteigerten eigenen oder fremden Erforschung Kants, sondern Ausdruck eines erweiterten naturwissenschaftlichen Horizonts, der von Helmholtz aus der Distanz auch eine Metaphysik präziser fassen und kritisieren ließ, die sich auf einen nun veralteten Kenntnisstand der Physiologie, Physik und Mathematik berufen hatte.

Von Helmholtz‘ Kantianismus mutet als eine Spur seines Anti-Hegelianismus und nicht als philosophischer Kern seiner naturwissenschaftlichen Forschungen an, wenn man die Bedeutung derjenigen Aspekte bedenkt, die von Helmholtz bei Kant „geändert zu sehen wünschte“, wie es 1884 rückblickend von ihm formuliert wurde. Kants Ablehnung einer mit „bloßen Begriffen“ befassten Metaphysik paraphrasiert von Helmholtz mit jeder abschätzigen Äußerung über die „metaphysische Speculation“ der Naturphilosophie. Die in der Rede über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 vorgetragene Kritik jedoch lässt immer wieder darüber erstaunen, dass Hermann von Helmholtz sich sogar in seinen späten Erinnerungen noch als Kantianer bezeichnen und die von ihm an der kantischen Philosophie monierten Schwächen „Nebenpunkte“ nennen konnte. „*Kants Beweis für die transcendente Natur der geometrischen Axiome ist also hinfällig*“, lautete das Fazit, dass von Helmholtz 1878 an das Ende seiner Ausführungen über das Verhältnis der Geometrie zur Physiologie

¹¹² Kirsten 1986, S.156.

und Psychologie der Sinneswahrnehmungen setzte und jedem der bei von Helmholtz oft als Widerpart ironisch so genannten „stricten Kantianer“ würde diese Erkenntnis nicht als verbessernde Änderung, sondern als ein Schlussstrich unter die kantische Philosophie überhaupt oder doch wenigstens als Aufkündigung der Anhängerschaft erschienen sein. Niemand als von Helmholtz selbst, dessen empiristischer Grundüberzeugung nach nur von beobachtbaren physischen Tatsachen gültige theoretische Verallgemeinerungen ausgehen können und für den im wörtlich genommenen haptischen Sinne „begreifen heißt: Begriffe bilden“, müsste zudem die von Kant getroffenen Aussagen über die Möglichkeit der Wahrnehmung ausgedehnter Dinge im Raum ernster genommen haben, wenn von einem Kantianismus des Physikers und Physiologen zu sprechen ist. Auch lassen der Aufbau und die Axiome Immanuel Kants in der *Kritik der reinen Vernunft* keinerlei Missverständnis darüber aufkommen, dass die hier gegebenen Bestimmungen zu dem Punkt alles andere als „Nebenpunkte“ der kantischen Metaphysik darstellen.

Als Teil der „*transzendentalen Elementarlehre*“ dem Hauptwerk Kants vorangestellt, leitet die Absicht, zunächst „*den Begriff des Raumes erörtern*“ zu wollen, die *Kritik der reinen Vernunft* ein, um im Ergebnis dieser Feststellungen darüber, „*was den Begriff, als a priori gegeben, darstellt*“, den Raum als „*Bedingung der Möglichkeit von Erscheinungen*“ anzusehen. Von den im Raum anzutreffenden Gegenständen ist der Raum demnach ebenso wenig abhängig wie von den Arten der Wahrnehmung dieser Gegenstände.¹¹³ „*Der Raum ist kein diskursiver, oder, wie man sagt, allgemeiner Begriff von Verhältnissen zu den Dingen überhaupt, sondern reine Anschauung*“, heißt es bei Kant, um darin schließlich auf die Geometrie als „*Wissenschaft, welche die Eigenschaften des Raums synthetisch und doch a priori bestimmt*“, zu verweisen und die Geometrie durch den in der *Kritik der reinen Vernunft* aufgestellten Raumbegriff auch zu erklären.¹¹⁴ In ihren Sätzen, z.B. „*dass in einem Triangel zwei Seiten zusammen größer sein, als die dritte*“, von der Erfahrung weder bedingt noch von ihr abzuleiten und daher „*reine, nicht empirische Anschauung*“, repräsentieren die „*geometrischen Grundsätze*“ a priori gültige Begriffe.¹¹⁵ Umgekehrt lässt erst diese Epistemologie die in der Natur nicht vorzufindenden, von Beobachtungstatsachen nicht bedingten und dennoch für die physische Welt „*apodiktischen*“ Figuren und Verhältnisse der Geometrie ganz verständlich werden. „*Also macht allein unsere Erklärung*“, so Kant in der

¹¹³ Kant 1998, S.97+98.

¹¹⁴ Ebd., S.99+100.

¹¹⁵ Ebd., dass.

transzendentalen Erörterung des Raumes weiter, „*die Möglichkeit der Geometrie als einer synthetischen Erkenntnis a priori begreiflich.*“¹¹⁶

Nicht von der Erfahrung konstituiert, sondern diese konstituierend, ist die von Kant mittels der Geometrie bewiesene „*transzendente Ästhetik*“ sogar die erkenntnistheoretische Substanz dessen,¹¹⁷ was mit der „Umänderung der Denkart“ und von den Kantianern so genannten „kopernikanischen Wende“ in der *Kritik der reinen Vernunft* eigentlich gemeint war. Der hier vorgeschalteten „transcendentalen Elementarlehre“ folgt Kant streng deduktiv und baut auf diesen Grundsätzen more geometrico weitere Ableitungen Schritt für Schritt auf. „*Wir nehmen nie die Gegenstände der Außenwelt unmittelbar wahr, sondern wir nehmen nur Wirkungen dieser Gegenstände auf unsere Nervenapparate wahr,*“¹¹⁸ heißt es 1855 bei Hermann von Helmholtz in der Rede *Über das Sehen des Menschen* und ähnlich lautend in dessen Habilitationsvortrag, der zwischen der „Symbolik der Sinnesempfindungen“ und der „Symbolik der Sprache“ so rigide unterschied: „*Licht- und Farbenempfindungen sind nur Symbole für Verhältnisse der Wirklichkeit*“¹¹⁹ und von Anfang an wird damit dem entsprochen, was Kant in seinen Schlußfolgerungen aus der „transcendentalen Ästhetik“ als die Einsicht, „*dass eine Sache nur in der Vorstellung von ihr existieren könne, [...] weil die Sachen, mit denen wir es zu tun haben, nicht Dinge an sich, sondern nur Erscheinungen, d.i. Vorstellungen sind,*“¹²⁰ über Sinneswahrnehmungen konstatierte. Und trotz dieser zwingenden Zusammenhängen und der unmöglich zu verkennenden struktiven Bedeutung der „transcendentalen Ästhetik“ für die kantische Metaphysik wird die hier angenommene „transcendentale Natur der geometrischen Axiome“ von Hermann von Helmholtz als ein zu korrigierendes Detail der Lehre Kants bewertet. Nicht zuletzt die Geläufigkeit, mit der von Helmholtz auch in der Rede über *Die Thatfachen in der Wahrnehmung* 1878 die markanten Formulierungen der *Kritik der reinen Vernunft* wiederholt und dabei „*ein Theil der physiologischen Optiker*“ und vor allem „*die Kantianer stricter Observanz*“ zu langweilen zu befürchten scheint,¹²¹ macht es fast unglaublich, dass von Helmholtz mit der „transcendentalen Ästhetik“ nur „unerhebliche Nebenpunkte“ verbessernd „geändert zu sehen wünschte“ und dennoch als Kantianer gelten wollte.

¹¹⁶ Ebd., S.101.

¹¹⁷ Ebd., S.93.

¹¹⁸ von Helmholtz 1855, S.115.

¹¹⁹ von Helmholtz 1852, S.608.

¹²⁰ Kant 1998, S.489.

¹²¹ von Helmholtz 1878a, S.229.

Brüche und Widersprüche wie diese unterstreichen stark, dass sich der Empirismus Hermann von Helmholtz‘ nur *„in einem unter der Einwirkung Kants nicht leicht zu bestimmenden Sinne“* selbst gefunden hatte.¹²² Offenbar beförderte die kantische Philosophie die von Helmholtz seit seinen ersten Veröffentlichungen angestrebte experimentelle Naturforschung nicht als Anleitung, sondern als produktive Reibung oder die Kritik an den fehlerhaften „Nebenpunkten“ des Kritizismus Immanuel Kants steht mit der vollkommen konträren Deutung jener physiologischen und psychologischen Vorgänge, die auch wesentliche Elemente der kantischen Metaphysik darstellen, in keinem sinnvollen Zusammenhang. Bereits in der Habilitationsrede von 1852 klingt der von da an mit immer größerer Gewissheit vertretene Grundsatz an, aus der „ungeprüften Erfahrung“ keine Urteile und verallgemeinernden Aussagen abzuleiten und sich stattdessen durch die *„mühsamen Untersuchungsmethoden“* der Physik analysierend der „Sprache unserer Sinnesnerven“ zu versichern.¹²³ *„Erfahrungsurteile, als solche, sind insgesamt synthetisch“*, heißt es im Gegensatz dazu bei Kant, *„denn es wäre ungereimt, ein analytisches Urteil auf Erfahrung zu gründen, weil ich aus meinem Begriff gar nicht hinausgehen darf, um das Urteil abzufassen, und also kein Zeugnis der Erfahrung dazu nötig habe.“*¹²⁴ Besonders die von Helmholtz so genannte *„empiristische Hypothese“*, wonach das Sehen gelernt werden müsse, gerade weil der Sinnesapparat der Augen nicht die Dinge selbst, sondern nur Vorstellungen der Dinge vermitteln würde, steht zur Doktrin der kantischen Metaphysik, ein Zugang zu den „Sachen“ selbst sei immer schon unmöglich, in einem komplizierten Gegensatz.¹²⁵ *„Dass es eine Contradictio in adjectio sei, dass Reelle oder Kant’s ‚Ding an sich‘ in positiven Bestimmungen vorstellen zu wollen, ohne es doch in Form unseres Vorstellens aufzunehmen, brauche ich Ihnen nicht auseinandersetzen“*, gesteht von Helmholtz 1878 seinen Hörern zu, allerdings nur, um auch hier widersprechend hinzuzufügen: *„Was wir aber erreichen können, ist die Kenntnis der gesetzlichen Ordnung im Reiche des Wirklichen, diese freilich nur dargestellt in dem Zeichensysteme unserer Sinneseindrücke.“*¹²⁶

Die 1854 von dem Mathematiker Bernhard Riemann (1826-1866) entwickelte, doch erst 1868 posthum einem größeren Gelehrtenkreis bekannt gewordene „nichteuclidische Geometrie“ ist aus dieser Sicht das gravierendste Ereignis, aber nicht das auslösende Moment eines

¹²² Krüger 1994, S.205.

¹²³ von Helmholtz 1852, S.609.

¹²⁴ Kant 1998, S.59.

¹²⁵ von Helmholtz 1878a, S.235.

¹²⁶ Ebd., S.242.

dynamischen Verhältnisses zu Kant, das von Helmholtz nicht trotz, sondern wegen der hier empfangenen grundlegenden erkenntnistheoretischen Anstöße Änderungen in einigen vermeintlichen „Nebenpunkten“ wünschen ließ, um 1878 davon Abstand zu nehmen, auf Kant's Lehren „*in verba magistri zu schwören*“ und 1884 distanziert einzuräumen,¹²⁷ zu Beginn seiner Laufbahn ein „gläubigerer Kantianer“ gewesen zu sein. Die große Klarheit, die Hermann von Helmholtz mit der Rede über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 in seiner Kritik an den Grundlagen der Transzendentalphilosophie Immanuel Kants erreicht, wäre ohne die vertiefte Auseinandersetzung mit Riemanns Problematisierungen und dem Eigenanteil an einer Diskussion „*über die thatsächlichen Grundlagen der Geometrie*“ gewiss kaum gelungen.¹²⁸ Erst die explizite Beschäftigung mit der mathematisch-analytischen Begründung jener Sätze und Figuren, die Immanuel Kant noch durchgehend als „synthetisch und doch a priori“, d.h. als „*vor aller Wahrnehmung*“ mit dem „*Bewußtsein ihrer Notwendigkeit verbunden*“ und darum als nicht weiter begründbar fasste,¹²⁹ ließ Hermann von Helmholtz die Geometrie auch methodisch auf die Grundlagen des Empirismus stellen und aus der Erfahrung ableiten. „*Kant benutzt die angebliche Thatsache*“, ruft Hermann von Helmholtz 1878 mit Blick auf die mathematischen und physiologischen Fortschritte durch die „nichteuclidische Geometrie“ seinen Zuhörern die nun überholten Bestimmungen der *Kritik der reinen Vernunft* in Erinnerung, „*dass diese Sätze der Geometrie uns als nothwendig richtig erschienen, und wir uns ein abweichendes Verhalten des Raumes auch gar nicht einmal vorstellen könnten, geradezu als Beweis dafür, dass sie vor aller Erfahrung gegeben sein müssten und deshalb auch die in ihnen enthaltene Raumanschauung eine transcendentale, von der Erfahrung unabhängige Form der Anschauung sei.*“¹³⁰ Der innere Zusammenhang, der für die empiristische Erkenntnistheorie zwischen der Erfahrung, deren experimenteller Überprüfung und der mathematischen Formulierung der Ergebnisse dieser Überprüfung als Bedingung verlässlicher Begriffe besteht, weckte jedoch schon vor den allgemein mathematischen Konsequenzen, die Riemann aus der Berechnung von in der Natur vorkommenden gekrümmten Flächen zog, bei von Helmholtz Zweifel an naturwissenschaftlichen Aussagen, wenn deren geometrische Darstellungen analytisch rechnerisch nicht nachvollziehbar waren oder als mathematische Gebilde den Ergebnissen der experimentellen Überprüfung eines naturwissenschaftlich erforschten Gegenstandes widersprachen. „*Kant ist bei seiner Behauptung, dass räumliche Verhältnisse, die den*

¹²⁷ Ebd., S.244.

¹²⁸ von Helmholtz 1868/69, S.610.

¹²⁹ Kant 1998, S.100.

¹³⁰ von Helmholtz 1878a, S.229.

Axiomen des Euklides widersprechen, überhaupt nicht einmal vorgestellt werden könnten, so wie in seiner gesamten Auffassung der Anschauung überhaupt, als eines einfachen, nicht weiter aufzulösenden psychischen Vorgangs, durch den damaligen Entwicklungsstand der Mathematik und Sinnesphysiologie beeinflusst gewesen“, heißt es in der Rede über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 weiter, um die daran anschließende Würdigung der Resultate Riemanns und seiner Vorgänger in das für die kantische Metaphysik vernichtende Resumé münden zu lassen, „*dass die geometrischen Axiome, in demjenigen Sinne genommen, wie sie allein auf die wirkliche Welt angewendet werden dürfen, durch Erfahrung geprüft, erwiesen, eventualiter auch widerlegt werden können.*“¹³¹ Mit diesem Ziel, auch die Mathematik auf Beobachtungstatsachen gründen zu können, stellt die durch Hermann von Helmholtz um 1868 selbstständig und unabhängig von Riemann verfolgte nichteuklidische Geometrie den Höhepunkt der Epistemologie einer möglichst umfassenden Naturwissenschaft dar,¹³² die „*zum Objecte denjenigen Inhalt unserer Vorstellungen [hat], welcher von uns als nicht durch die Selbstthätigkeit unseres Vorstellungsvermögens erzeugt angeschaut wird, d.h. also das als wirklich wahrgenommene.*“¹³³

In eine Ideengeschichte des Konkreten gehört der auf mathematischen Auswertungen von Versuchsreihen beruhende und darin streng induktiv vom Einzelnen zum Allgemeinen fortschreitende Empirismus Hermann von Helmholtz‘ auch durch das Vertrauen, mit dem sich diese Naturforschung den physischen Erscheinungen zuwendet. Die „Begreifbarkeit der Naturerscheinungen“, die in der Rede über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* von 1878 wie ein Bekenntnis verfochten wird und hier in der philosophischen Essenz einer Art von Verhaltenslehre gipfelt, die das bloße Ethos der Wissenschaft weit übersteigt, setzt eine Aufwertung des physisch-materiellen Einzelnen voraus, in der die eigentliche Antwort auf Hegel als den selbstgewählten ideellen Gegner von Helmholtz‘ liegt. Mit der Logik, „*jede Zurückführung der Erscheinungen auf die zu Grunde liegenden Substanzen und Kräfte behauptet, etwas Unveränderliches und Abschliessendes gefunden zu haben*“ und deren Einschränkung, „*weder die Lückenhaftigkeit unseres Wissens noch die Natur der Inductionsschlüsse*“ würden zu einer „*unbedingten Behauptung*“ berechtigen, verband sich für

¹³¹ Ebd., S.230+233.

¹³² von Helmholtz 1868/69, S.611. – Ähnlich dem Prioritätsstreit mit Robert Mayer um die Entdeckung des Gesetzes der Erhaltung der Kraft (1847) sieht sich Hermann von Helmholtz bei Veröffentlichung seiner Abhandlung *Über die thatsächlichen Grundlagen der Geometrie* 1868 zu dem Hinweis veranlasst, dass ihm der 1854 gehaltene Habilitationsvortrag von Bernhard Riemann *Über die Hypothesen, welche der Geometrie zu Grunde liegen* erst 1868 durch dessen Publikation bekannt geworden war und seine eigenen Forschungen bereits davor „*begonnen und in der Hauptsache nach schon fertig gemacht*“ worden waren.

¹³³ Koenigsberger 1902/03, Bd.2, S.126.

von Helmholtz die Idee eines von Irrtümern und Schwächen niemals freien Erkenntnisprozesses, in dessen unverdrossener Fortsetzung sein tieferer Sinn lag.¹³⁴ Das anrührende „*Vertraue und handle!*“, dass von Helmholtz als Moral des Empirismus seinem Publikum 1878 anbietet, versteht sich sogar als Substrat seiner konstruktiven Kritik an Kant. „*In der That stützt sich Kant's Beweis für die Möglichkeit einer Metaphysik*“, pflichtet Hermann von Helmholtz 1878 den imaginären „stricten Kantianern“ unter seinen Zuhörern zunächst bei, „*von welcher angeblichen Wissenschaft er selbst doch nichts weiter zu entdecken wusste, ganz allein auf die Meinung, dass die Axiome der Geometrie und die verwandten Principien der Mechanik transcendente, a priori gegebene Sätze seien.*“¹³⁵ Der kantische Paragraph, dass „*weder Begriffe, ohne ihnen auf eigene Art korrespondierende Anschauung, noch Anschauung ohne Begriffe, eine Erkenntnis abgeben können,*“¹³⁶ hatte von Helmholtz in der *Kritik der reinen Vernunft* gleichwohl das Fundament seines anti-metaphysischen Empirismus finden lassen. Eine Perspektive, die auch 1878 die eben noch versöhnten orthodoxen Transzendental-Philosophen nur wieder gegen den Physiker und Physiologen aufbringen musste, denn „*übrigens*“, so von Helmholtz über Kant an dieser Stelle weiter, „*widerspricht sein ganzes System eigentlich der Existenz der Metaphysik.*“¹³⁷

Dass das „*Vertrauen in die Gesetzmäßigkeit [...] zugleich Vertrauen in die Begreifbarkeit der Naturerscheinungen*“ bedeutet, war nicht als bloße Vergötzung des Mathematischen in seinen neuesten Fortschritten fehl zu interpretieren. Aus dem „*Vertrauen auf die Gesetzmäßigkeit alles Geschehens*“ resultierten vielmehr auch eine Entgrenzung der Aufmerksamkeit und die Potenzierung der Neugier des Beobachters, weil „*das Wirkliche*“ als etwas Bewirktes die Einsicht in dessen Ursachen, d.h. in die Gesetzmäßigkeit des Geschehens erst ermöglichte.¹³⁸ Entfernt schrieb von Helmholtz mit diesem Vertrauen des Empiristen in das Konkrete als dem beobachtbaren physischen Einzelnen das fort, was Francis Bacon als die Quelle der Seelenstärke des Experimentators fasste, weil „*niemand die Fülle des Einzelnen fürchten [möge], weil dadurch vielmehr die Hoffnung nur gestärkt wird.*“¹³⁹ Zu dieser Gewissheit und Selbstgewissheit des Sammlers stellt Hegels ebenfalls in der Auseinandersetzung mit Kant formuliertes Diktum, dass „*das Wahre [...] das Ganze*“ sei und dieses Ganze nicht als

¹³⁴ von Helmholtz 1878a, S.243 (u. Vorige).

¹³⁵ von Helmholtz 1878a, S.244 (u. Vorige).

¹³⁶ Kant 1998, S.129.

¹³⁷ von Helmholtz 1878a, S.244.

¹³⁸ Ebd., S.241+243.

¹³⁹ Bacon 1982, S.118. – Im Gleichklang mit Hermann von Helmholtz lehnt Bacon an anderer Stelle (S.130) „*willkürliche Abstraktionen*“ ab.

Ergebnis eines linearen Erkenntniszuwachses des Experimentierens und daraus folgenden Abstrahierens, sondern in einem den Experimentator einschließenden komplexeren, vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitenden „*Sichselbstwerden*“ erreichbar sei, den größten Gegensatz dar.¹⁴⁰ In keiner seiner erkenntnistheoretischen Schriften hat sich Hermann von Helmholtz mit dieser hegelschen Begrifflichkeit jemals eingehender befasst. Doch ebenso, wie seine Kritik an Kant nicht erst mit der Entdeckung der nichteuklidischen Geometrie begann, brauchte es bezüglich der von ihm stets pauschal polemisch so genannten „Identitätsphilosophie“ keine ausdrückliche Problematisierung, um mit dem hegelschen Konzept einer vom Abstrakten ausgehenden Konkretion in Konflikt zu treten. Naturwissenschaft „*sucht die Gründe der Facta zu erschließen, sie sucht die Begriffe, aus welchen sich die einzelnen bestimmten empirischen Wahrnehmungen ableiten lassen* –“¹⁴¹ diesen bei Hegel negierten Nexus von Empirie, Kritik und Erkenntnis hatte sich von Helmholtz so sehr zum Gesetz gemacht, dass selbst die unabhängig von der Sinneswahrnehmung zu generierenden und geltenden Abstrakta der Mathematik und Geometrie aus der Erfahrung abgeleitet werden bzw. die Erfahrung begründen sollten. Kein Gelehrter des 19. Jahrhunderts befand sich damit gegen Hegel in einem größeren Widerspruch. Durch diese Behauptung des Gegenteiligen blieb von Helmholtz an seinen Widerpart aber auch ideell gebunden. Wo Hegel das Konkrete aus dem Abstrakten folgen ließ, war das Abstrakte für Hermann von Helmholtz das Produkt des Konkreten, d.h. der vergleichenden Beobachtung von „*einzelnen, bestimmten empirischen Wahrnehmungen*“ als der zu entschlüsselnden „Symbolik unserer Sinnesnerven“. Diese Oppositionsschemata „abstrakt-konkret“, „universell-partikular“, „allgemein-besonders“ werden im 19. Jahrhundert erst durch Giovanni Morelli in seiner Doppelsexistenz als Mediziner und Kunstkenner, seiner zwischen Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften vermittelnden „positiven Kunstwissenschaft“ und der hier sich neu zu entfalten beginnenden Idee der Spur aufgehoben.

In die *Bild-* und Ideengeschichte des Konkreten gehört der induktiv verfahrende, vom Besonderen zum Allgemeinen fortschreitende Empirismus Hermann von Helmholtz‘, weil dessen Vertrauen in die beobachtbaren physischen Tatsachen als einer Garantie der Begreifbarkeit der Natur auch die Kritik von Bildern bewirkte, wenn diese mit oder als Ergebnisse von Versuchen in Übereinstimmung zu bringen waren. Stärker als die bei Experimenten obligatorische Fehlerdiskussion von technisch erzeugten wissenschaftlichen

¹⁴⁰ Hegel 1852, S.21.

¹⁴¹ Koenigsberger 1902/03, Bd.2, S.127.

Bildern wie z.B. den Kurven des Myographen macht der Umgang mit Diagrammen und mathematischen Schaubildern die Dimensionen dieser Bildkritik von Helmholtz‘ deutlich. Mit Beginn der wissenschaftlichen Karriere und den frühesten Veröffentlichungen werden auch bildlich abstrahierte naturwissenschaftliche Erkenntnisse von ihm nicht als Ausdruck autonomer, für sich genommen zu betrachtender Perspektiven der Forschung, sondern durch Rückführung auf die ihnen zugrunde liegenden Phänomene und den Vergleich mit eigenen Beobachtungen und Messungen bewertet. Bemerkenswert an der widersprüchlichen Nähe Hermann von Helmholtz‘ zum Kritizismus Immanuel Kants ist sicherlich auch, dass sich die Genesis der nichteuklidischen Geometrie im 19. Jahrhundert parallel zu einer zunehmenden Breitenwirkung des Kantianismus vollzogen hatte, der als *„Erkenntnistheorie [...] seit dem Anfang der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts [...] in die allgemeine philosophische Diskussion“* eindringt, *„um in ihr schließlich die entschiedene Vorherrschaft zu gewinnen“*.¹⁴² Kants *Kritik der reinen Vernunft* hatte die euklidische Geometrie sanktioniert wie keine Metaphysik zuvor. Dass es trotz dieser gewaltigen Hypothek zu widersprechenden Ergänzungen durch die nichteuklidische Geometrie kam, wirkt vor diesem Hintergrund wie eine List der Vernunft. Der Anteil Hermann von Helmholtz‘ als Mathematiker und als Popularisierer bei der Durchsetzung der Entdeckungen Riemanns und die Bedeutung der Bildkritik von Helmholtz‘ ist daher auch an dem Widerstand durch die wachsende Gemeinde *„stricter Kantianer der jetzigen Periode“* zu messen,¹⁴³ die zugleich mit der kantischen Metaphysik deren mathematischen Grundlagen gehuldigt haben müssen. Im Lager der Kantianer, nicht in dem der Hegelianer konnte von Helmholtz‘ Einsatz für die nichteuklidische Geometrie aus dem Geist der Beobachtung als Grundlage aller Einsicht in die Gesetzmäßigkeit der Natur produktiv stören. Die Bemerkung von Karl Rosenkranz in der *Ästhetik des Häßlichen* von 1853 über *„geometrische und stereometrische Formen [...] als allgemeine Formen in abstrakter Reinheit“* repräsentiert rückblickend jene an Kant orientierte Selbstverständlichkeit der Absolutheit euklidischer Sätze, die frühestens nach Riemanns Vortrag von 1854 über *Die Hypothesen, welche der Geometrie zu Grunde liegen* so nicht mehr hätte fortbestehen können, durch den wachsenden Erfolg der kantischen Schriften aber dennoch reproduziert worden ist. In Anbetracht der Präsenz der Philosophie Kants im 19. Jahrhundert und der Herausforderung, die sich Hermann von Helmholtz durch den Verzicht auf die Akzeptanz schlüssig formulierter Erkenntnisse stellte, um nur der Erfahrung und der Beobachtung als dem wirklich einzigen unhintergehbaren Axiom der Wissenschaft und

¹⁴² Cassirer 1957, Bd.4, S.12.

¹⁴³ von Helmholtz 1884, S.VIII.

Forschung zu vertrauen, ist die Bildkritik von Helmholtz‘ vor allem in Bezug auf die Geometrie unorthodox oder sogar anti-autoritär.

III.2.5 Eine Art mathematischen Bildes

Die Autorität Isaac Newtons stand für Hermann von Helmholtz ebenfalls zur Disposition, weil experimentell gewonnene neue Resultate den alten Diagrammen nicht entsprachen. „*Die Zurückführung des Farbenmischgesetzes auf Schwerpunktkonstruktionen*“, heißt es im zweiten Band des *Handbuchs der Physiologischen Optik* von 1860, „wurde zuerst von Newton nur als eine Art mathematischen Bildes vorgeschlagen, um die große Menge der Tatsachen dadurch auszudrücken, und er stützte sich nur darauf, dass die Folgerungen aus jener Darstellung qualitativ mit den Erfahrungstatsachen übereinstimmten; ohne dass er quantitative Prüfungen ausgeführt hätte.“¹⁴⁴ Die betreffende graphische Darstellung (**Abb.31**), der Farbenkreis in Newtons *Opticks* von 1704, war dabei von eingeweihten, nicht erst durch die Ausführungen von Helmholtz‘ mit dem berühmten Schema bekannt gewordenen Lesern in der *Physiologischen Optik* nur schwer wiederzuerkennen. Die Unkonventionalität und Freiheit, mit der hier das Diagramm in vereinfachter Form wiedergegeben wurde, erklärt sich auch durch den Anspruch des Hauptwerkes Hermann von Helmholtz‘, mit dem *Handbuch der Physiologischen Optik* als einer „Enzyklopädie“ den Gegenstand nicht nur vollständig und erschöpfend, sondern auch didaktisch brauchbar zusammenzufassen.¹⁴⁵ Aus diesem Grund begleiten zahllose, von erzählerisch-realistisch ausgebreiteten Versuchsanordnungen und Blicken durch das Mikroskop über schematisch reduzierte Querschnitte und Konstruktionszeichnungen bis hin zu Diagrammen und Tabellen reichende Abbildungen die Ausführungen der drei Bände des Handbuchs in dessen notwendiger „*Weitläufigkeit*“.¹⁴⁶ Der rein instrumentelle, nicht für sich genommen zu beachtende, sondern nur der Vermittlung physiologischer und physikalischer Erkenntnisse dienende Charakter dieser Visualisierungen im *Handbuch der Physiologischen Optik* erweist sich zusätzlich durch das vollkommene Fehlen von Bildern in Kapiteln wie § 26. *Von den Wahrnehmungen im allgemeinen* und § 33. *Kritik der Theorien*. Diese sehr umfangreichen Darlegungen zur Wissenschaftsgeschichte und zur Epistemologie der Wahrnehmungsforschung sind die einzigen größeren Abschnitte, die in dem Handbuch absolut bilderlos geblieben sind. Das Sehen, so ließe sich dieser Kontrast als ein Missverhältnis von Text und Bild im *Handbuch der Physiologischen Optik* zusammenfassen,

¹⁴⁴ von Helmholtz 1911, S.117.

¹⁴⁵ von Helmholtz 1909, S.III.

¹⁴⁶ Ebd., S.IV.

sollte nur dort zum Denken anregen, wo Tatsachen der Beobachtung zu veranschaulichen waren, aber nicht auch dort, wo es sich um alternative oder vorvergangene Deutungen dieser Tatsachen handelte.

In diesem Sinne ist der Farbenkreis Isaac Newtons für Hermann von Helmholtz kein Denkbild gewesen, dass in seiner ursprünglichen Gestalt und ohne nachträgliche Abänderungen seinen Weg in das *Handbuch der Physiologischen Optik* finden konnte. Die Philosophie Immanuel Kants zu korrigieren, sah von Helmholtz durch das von ihm vertretene Primat der Physik über die Metaphysik als berechtigt und notwendig an, ebenso sind auch naturwissenschaftliche Ergebnisformulierungen nicht als eigenständige Konkretisierungen von bestimmten Erkenntnisinteressen, sondern als Abstrakta beurteilt worden, die durch weiterführende Beobachtungen und den Zuwachs an Wissen über die Gesetzmäßigkeiten der Natur ihre Fehlerhaftigkeit offenbaren. Entsprechend frei wurden sie gehandhabt. Im Kommentar zu der Darstellung, die von Helmholtz im *Handbuch der Physiologischen Optik* als von Newton stammende „*Farbentafel*“ einrückte, ist nicht einmal ein Hinweis auf die Abweichungen zu finden, so legitim erschienen die Eingriffe in das Schaubild, dessen ursprüngliche Gestalt hier bis zur Unkenntlichkeit gemodelt worden ist (**Abb.32**). „*Die Reihe der gesättigten Farben*“, erläutert von Helmholtz, „*ist in sich zurücklaufend, sie muss also auf einer geschlossenen Kurve angebracht werden, für welche Newton einen Kreis [...] wählte, in dessen Mitte das Weiß steht. Auf den Verbindungslinien des Mittelpunktes mit den einzelnen Punkten der Peripherie sind die Übergangsstufen zwischen dem Weiß und der an dem betreffenden Punkte der Peripherie stehenden gesättigten Farbe anzubringen, so dass die weißlicheren unter ihnen dem Mittelpunkte, die gesättigteren der Peripherie näher stehen.*“ Die koloristischen Übergangsstufen, die sich in einem solchen Farbenkreis ergeben, hatte von Helmholtz in seiner Adaption des Schemas für alle Grundfarben ausführlich notiert, das Urbild Newtons hingegen begnügte sich damit, einzig das Prinzip dieser Verfahrensweise anschaulich zu machen und in stark reduzierter Form „*das Farbenmischgesetz auszudrücken*“.¹⁴⁷ Aus Newtons mit dem Ziffernblatt einer Uhr vergleichbaren Bildordnung, in der die Grundfarben in ihrem Anteil am Farbspektrum als verschieden große Keilstücke der Kreisfläche erscheinen und nur ein einziger zusätzlicher Radius mit einem darauf liegenden Punkt uhrenzeigerartig die mit Hilfe dieses Diagramms mögliche Bestimmung des Farbmischungsverhältnisses versinnbildlicht, ist bei von Helmholtz eine an die Jahresringe eines querschnittenen Baumstammes erinnernde Scheibe geworden, die noch mit schriftlichen Eintragungen wie

¹⁴⁷ von Helmholtz 1911, S.111 (und Vorige).

„Himmelblau“ oder „Fleischrot“ für die bei der Farbmischung entstehenden Zwischentöne ergänzt worden ist, wo sich in Newtons Graphik nur einige wenige griechische Variablen finden.

Formal verfälscht die Präsentation im *Handbuch der Physiologischen Optik* den Farbenkreis Isaac Newtons. Doch aus einer Denkhaltung heraus, deren Überwindung die weitreichendste Leistung der später entwickelten empiristischen, zwischen Form und Inhalt nicht mehr trennenden Bildanalytik Giovanni Morellis sein wird, rechtfertigte von Helmholtz seine Überformung damit, inhaltlich adäquat zu bleiben und Newtons Intentionen näher zu kommen, weil dessen graphische Abstrakta nicht als „Realien“ oder sakrosankte „Denknotwendigkeiten“ behandelt werden. „*Grassmann hat die Prinzipien, welche in diesem Newtonschen Verfahren verborgen liegen, entwickelt und ausgesprochen*“, setzt von Helmholtz im *Handbuch der Physiologischen Optik* die Verdienste Newtons und die darauf aufbauenden Leistungen zeitgenössischer Forscher auseinander, um schließlich selbst vor den Augen des Lesers eine schematische Darstellung zu entwerfen, die im Unterschied zu Newtons symbolisierenden Farbenkreis nicht nur „eine Art mathematischen Bildes“ ist, sondern seiner rechnerisch ermittelten Form nach mit dem Stand der Erkenntnisse über die Prinzipien des Farbmischungsgesetzes übereinstimmt. „*Wir wollen eine Farbentafel*“, leitet von Helmholtz diese sich über viele Seiten erstreckende rechnende und zeichnende Beweisführung ein, „*in welcher die Mischfarben nach dem Prinzip der Schwerpunktskonstruktionen gefunden werden, eine geometrische Farbentafel nennen*.“¹⁴⁸ Gemeinsam hat die im *Handbuch der Physiologischen Optik* schließlich vorgeschlagene „geometrische“ Farbentafel (**Abb.33**) mit dem Newtonschen Farbenkreis nur noch, eine Schwerpunktkonstruktion mit der Farbe Weiß als zentralem Ausgangspunkt zu sein. „*In der Figur [...] sind die durch äußeres Licht im normalen Auge hervorgerufenen Farben umschlossen durch die Kurve und die gerade Linie V,R., der Rest des Dreiecks entspricht den Farbempfindungen, die nicht unmittelbar durch äußeres Licht erzeugt werden können*“, ¹⁴⁹ erläutert von Helmholtz das Kompositgebilde.

Dessen Gestalt widerspricht dem Newtonschen Farbenkreis jedoch so sehr, dass dem Vergleich der beiden Konstruktionen mehr als nur die sukzessive Verfeinerung der Verbildlichung eines Prinzips abzulesen ist. Mit der Beschränkung auf Kreis, Punkt und Linie

¹⁴⁸ von Helmholtz 1911, S.111+112.

¹⁴⁹ Ebd., S.121.

zur Fläche dokumentiert Newtons schlichte Zeichnung auch jene Bindung an Figuren und Sätze der euklidischen Geometrie, die von Helmholtz seiner Suche nach dem mathematisch exakten graphischen Ausdruck der Gesetze der Natur offenbar schon 1860 nicht mehr ausschließlich unterlegen wollte. Bild- und ideengeschichtliche Rückschlüsse wie diese sind möglich, weil die formalen Unterschiede geometrisch-mathematischer Diagramme durch die Verfügbarkeit oder die Konventionalität verschiedener Ästhetiken des wissenschaftlichen Bildes in verschiedenen historischen Kontexten allein nicht erklärlich sind, sondern Visualisierungen dieser Art anders als etwa die Objekte der symbolischen Geometrie (vgl. Kap. I) als Konstruktionen mathematisch-analytisch geleitet sind. In ihrer Divergenz zum Farbenkreis ist die Ikonographie der Farbenkurven bei Hermann von Helmholtz ein Indiz tiefgehender epistemologischer Transformationen und Bilder zeigen hierbei mehr auf als nur die Art des Modells, „die Helmholtz im Sinn hatte, als er Verfahren zur ‚Visualisierung‘ der nichteuklidischen Geometrie vorschlug.“¹⁵⁰ Von Helmholtz‘ „metrologische Auslegung“ der analytischen Geometrie Riemanns nahm „ihren Ausgang in kolorimetrischen Überlegungen“,¹⁵¹ die Chronologie der Annäherung an die Möglichkeit einer solchen Geometrie weist jedoch weiter zurück und wäre ohne die frühzeitigen zeichnerischen Bemühungen um treffendere Diagramme des Wesens und der Wirkung der Farben unvollständig. Nicht in Form von theoretischen Vorfragen, sondern im praktischen Vollzug spezifischer Untersuchungen zur Physiologie des Farbensehens und deren bildgeleiteter Ergebnissicherung kündigt sich der mathematisch weitreichende Durchbruch zu einer nichteuklidischen Geometrie bei von Helmholtz an. Erst 1868 schriftlich niedergelegt, kann die Genesis dieses Gedankens in der intellektuellen Biographie dieses Forschers im *Handbuch der Physiologischen Optik* von 1860 und sogar bis hin zu den ersten veröffentlichten wahrnehmungsphysiologischen und optischen Aufsätzen zurückverfolgt werden. Bereits in dem Habilitationsvortrag *Über die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen* von 1852 wird Newtons Farbenkreis sehr vorsichtig „eine Art mathematischen Bildes“ genannt.¹⁵² Parallel zu diesen Bemühungen um eine „richtig konstruierte Farbentafel“¹⁵³ verdichten sich von Helmholtz‘ Zweifel an der kantischen Metaphysik und den hier als eine schlechthin gültige „Denknotwendigkeit“ behaupteten Abstrakta der euklidischen Geometrie. Die im undogmatischen Umgang mit kanonisch gewordenen geometrischen Schaubildern erzielten Fortschritte in der Physik und Physiologie der Farben bei von Helmholtz können daher mit

¹⁵⁰ Hyden 2007, S.131.

¹⁵¹ Ebd., S.128.

¹⁵² von Helmholtz 1852, S.592.

¹⁵³ von Helmholtz 1868, S.306.

den Etappen von dessen Beziehung zu Kant in ein sich wechselseitig erhellendes Verhältnis gesetzt werden.

Allein im *Handbuch der Physiologischen Optik* sind nicht weniger als sechs unterschiedliche, teilweise rein hypothetische und nur zum Zweck der experimentellen Widerlegung konkurrierender Erklärungen berechnete Diagramme des Gesetzes der Farbmischung zu finden. In diese Reihe flossen außer den Paraphrasierungen der Schemata Newtons oder Lamberts auch eigene frühere Versuche der Verbildlichung ein. Der selbst gestellten Aufgabe einer historisch und methodologisch übergreifenden Gesamtdarstellung gemäß, hatte von Helmholtz seinem Handbuch als einer Zusammenfassung aller bisherigen Ergebnisse der Wahrnehmungsforschung auch autobiographische Züge verliehen. Doch durch die enzyklopädische Einbeziehung dieser vorangegangenen Forschungsergebnisse waren die persönlichen Leistungen nicht nur historiographisch integriert. Ähnlich der Adaption von Newtons Farbenkreis, den „wesentlichen Änderungen zu unterwerfen“ von Helmholtz schon 1855 unternahm,¹⁵⁴ war vom Autor des *Handbuchs der Physiologischen Optik* auf selbst gefundene Diagramme zurückgegriffen worden, um diese durch weiterführende, überarbeitete, genauere Varianten aufzuheben. So geht die von Helmholtz in allen seinen Entwürfen zur diagrammatischen Darstellung des Farbmischungsgesetzes konträr zu Newton verfolgte „Form der Kurve“¹⁵⁵ auf die 1855 noch in Königsberg vollendete Studie *Über die Zusammensetzung von Spectralfarben* zurück (**Abb.34**), das Schema ist im *Handbuch der Physiologischen Optik* auch reproduziert worden. Die Abbildung erinnert jedoch nur an ein überholtes Stadium der Argumentation, deren Steigerung und Verdichtung der Wandlung dieses älteren Gebildes und dessen Übertragung in das neue graphische Fazit des *Handbuchs der Physiologischen Optik* über das Prinzip der Farbmischung zu entnehmen ist.

Neben der Gesprächsverweigerung, die von Helmholtz' ausgebliebener Kontakt zu Karl Rosenkranz und den „Kantianern stricter Observanz“ in Fragen der kantischen Metaphysik befürchten lässt, und der Souveränität, mit der sich der Physiker und Physiologe naturwissenschaftlichen visuellen Verdichtungen wie dem Farbenkreis Isaac Newtons mit großer Freiheit gestaltend zugewandt hatte, ist die schiere Fülle der selbstständigen Entwürfe ein weiteres Indiz jener Konventionenüberschreitung, die sich mit der empiristischen Idee des Konkreten verbindet. Verallgemeinernde Aussagen nicht als für sich selbst stehende

¹⁵⁴ von Helmholtz 1855, S.64.

¹⁵⁵ Hyder 2007, S.153.

„Realien“, sondern als abgeleitete, von gesammelten einzelnen Beobachtungstatsachen abhängende und auf diese stets zurückzuführende Anschauungen begreifend, meldete von Helmholtz Kants *Kritik der reinen Vernunft* oder Newtons *Opticks* gegenüber ebenso selbstverständlich „Änderungswünsche“ an, wie auch jedes andere zu Theorie geronnene wissenschaftliche Resultat durch erneute Hinwendung zu den beobachtbaren Kausalitäten der physischen Welt wieder in Bewegung zu setzen war. In Anbetracht dessen erscheint es fast als ein Widerspruch, dass von Helmholtz ein *Handbuch der physiologischen Optik* erscheinen lässt, dessen erster Band 1856 datiert und 1866 insgesamt mit der Überlegung entschuldigt wird, dass „*bei der eigenthümlichen Natur dieses Gebiets ein schneller Fortschritt zu einer endgültigen Beantwortung der noch offenen Fragen nicht gerade zu erwarten*“ sei.¹⁵⁶ Schon 1868 modifiziert von Helmholtz die im Handbuch noch als endgültig angesehene eigene geometrische Farbentafel erneut (**Abb. 35**), um in den wieder und wieder zu diesem Problem zurückkehrenden Texten noch 1891 mit graphischen Anpassungen auf die Einwände seines Rivalen Ewald Hering zu reagieren (**Abb.36**) und schließlich sogar das bis dahin für diese Figuren prioritäre Modell der Schwerpunktkonstruktion zu revidieren (**Abb.37**).

Wenn sich dieser letzte Anlauf zu einer befriedigenden „geometrischen Farbentafel“ dadurch begründete, dass sich „*nach Riemann [...] alle Eigenschaften einer besonderen Art des Raumes dadurch ableiten [lassen], wenn man den Werth der Entfernung zweier benachbarter Punkte durch die zugehörigen Differentiale der Coordinaten geben kann*“,¹⁵⁷ ist in dieser Zeichnung erst recht ein Schlusspunkt zu sehen, weil sich von Helmholtz in keiner seiner Wortmeldungen aus den vorangegangenen knapp vierzig Jahren zu diesem Thema in ähnlicher Weise wie in dem Kurvenbündel von 1891 ein geometrisches Axiom zur Grundlage seiner Ausführungen gemacht hatte. Die „*physische Geometrie*“, wie sie Hermann von Helmholtz etwa zeitgleich mit seiner bedeutsamen Ansprache über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* in einer Erläuterung der nichteuklidischen Geometrie 1878 als Alternative zu der von Kant zementierten metaphysischen „*reinen Geometrie*“ einforderte, war nicht nur philosophisch gegen die „*hypothetisch angenommene transcendentale Anschauung des Raumes*“ gerichtet. Der so genannten „*realistischen Hypothese*“ folgend, wonach „*die Dinge, welche wir objectiv wahrnehmen, reell bestehen und auf unsere Sinne wirken*“, stellt die „*physische Geometrie*“ als eine nur mit den „*beobachtbaren Thatsachen und deren Gesetzen*“ befasste „*erfahrungsmäßige Geometrie*“ bei von Helmholtz zugleich die komprimierteste

¹⁵⁶ von Helmholtz 1909, S.

¹⁵⁷ von Helmholtz 1991, S.460.

Anwendung jener so beiläufig in der Rede über *Die Thatsachen in der Wahrnehmung* geäußerten Direktive dar,¹⁵⁸ „aus den Thatsachen nicht mehr folgern zu wollen, als daraus zu folgern ist.“ Fremde und eigene Abstrakta hatte von Helmholtz immer aufs Neue zur Disposition gestellt, um den Dingen so nahe zu kommen, dass Fehlaussagen ausgeschlossen werden können. Durch diese, in der Person des Gelehrten zur „Lebens- und Lehrform“ gewordene empiristische Idee der Forschung hat sich im Ringen um einen schlüssigen geometrisch-analytischen Ausdruck des Gesetzes der Farbenmischung eine Bildkritik dokumentiert, die als äußerste Konsequenz der Kritik Hermann von Helmholtz‘ an Immanuel Kant erscheint. Zu der spannungsvollen Galerie dieser Diagramme hätte es nicht kommen können ohne den gegen die „transzendente Ästhetik“ theoretisch erhobenen und praktisch vollzogenen Einwand, dass die Erfahrung nicht von reinen „Denknothwendigkeiten“ abhängig zu machen ist, sondern vielmehr die Axiome als Abstrakta den fortgesetzten konkreten Versuchen von Sinn und Verstand unterworfen bleiben.

¹⁵⁸ von Helmholtz 1878b, S.649+650 (u. Vorige).

III.3. Monogramme. Friedrich Wilhelm IV., die Graphologie und das Unterzeichnen

III.3.1. Makroskopische Spuren

Ohne Zuhilfenahme der „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis wären die unmittelbaren geistigen Anleihen und konzeptionellen Patenschaften der „Experimentalmethode“ nur schwer rekonstruierbar. Es bedarf der Anwendung dieser Technik auf sich selbst bzw. auf die von Morelli darüber verfassten Schriften und Briefe, um ein klareres Bild über die Entstehung des Verfahrens gewinnen zu können, das von Rivalen und ideellen Gegnern sofort mit der ursprünglichen Profession Morellis als Arzt in Verbindung gebracht, von diesem selbst jedoch in allen seinen Veröffentlichungen und Äußerungen darüber stets wie etwas Geschichtsloses behandelt worden war (vgl. Kap. III.1.1). So freimütig, Streitbar und prononciert sich die Rezeption der Bildanalytik Morellis vollzogen hat, so bedeckt hielt sich Morelli hinsichtlich selbst empfangener methodologischer Anregungen zu seiner Bildanalytik.

Wissenschaftsgeschichtlich ist die „Experimentalmethode“ so einschlägig, wie deren Formulierung durch ihren Urheber eine Negation der Wissenschaftsgeschichte darstellt und dem Leser nur die im Sinne der „Experimentalmethode“ vollzogene detektivische Spurensuche nach signifikanten Nebensätzen und beiläufigen Äußerungen übrig lässt, um über die von Morelli aufgenommenen Wissenspartikel und ideellen Schemata bei Morelli Näheres zu erfahren.

Wie sehr die von Morelli als „*positive Kunstwissenschaft*“ forcierte „Experimentalmethode“ gegen die „*philosophische Ästhetik*“ gerichtet war,¹ auf vergleichende Bildanalysen verzichtende „*Ästhetiker, Kunsthistoriker und Universalkenner*“ als „*kunstfaselnde Dilettanten*“ entlarven² und eine Alternative zu jeder Kunstforschung liefern sollte, die nicht immer schon und nicht zu allererst auf das Sehen und das „*Studium der Formen*“ vertraut,³ macht das Fehlen von Verweisen Morellis auf Erkenntnisse von Kunst- und Bildhistorikern mit verwandten Anliegen weitaus deutlicher als die gegen die ästhetisierende Kunstgeschichte gerichteten Invektiven. Dem Auge, das zu trainieren Morelli in den Briefen an Jean Paul Richter seinen Schüler anzuhalten nicht müde wird, kam mit der „Experimentalmethode“ das einzig ernstzunehmende Urteil in Kunst- und Bilderfragen zu. Mit dieser, die Beschreibung und Vergleichung von Details fokussierenden Schule des Sehens war nicht nur einer bestimmten Beurteilung von Kunstwerken nach dem „*so genannten ästhetischen Maßstab der*

¹ Richter 1960, Morelli an Richter, 18. Januar 1881, S.296 bzw. 23. Dezember 1883, S.114.

² Lermolieff/ Morelli 1890, S.96.

³ Ebd., S.26.

„*tournure de l'esprit*“ und „*der ,âme‘ eines Künstlers*“ oder dem „so genannten *'Totaleindruck'*“ eine Absage erteilt worden.⁴ Wenn Morelli seine erste Veröffentlichung unter dem Pseudonym „Ivan Lermolieff“ von 1874 zum Anlass heftiger Angriffe gegen das bisherige Selbstverständnis des Kunstkenners nahm, dann auch eines damit zusammenhängenden Personenkultes wegen, wonach „*bevorzugte, eminente Geister, [...] welche durch blosse Divination und mit einem einzigen scharfen Blick das erkennen und erschauen, wozu unsereiner entweder gar nicht oder doch nur nach langen Jahren und mit vieler Mühe zu gelangen vermag*“.⁵ Aus dieser Perspektive besaß die von Kunsthistorikern wie Anton Springer stark kritisierte Orientierung der „Experimentalmethode“ an der Naturwissenschaft mit dem Ziel,⁶ auch in der Kunst- und Bildforschung wissenschaftliche Aussagen der „*Controle einer aus Beobachtung und Erfahrung gewonnenen Kenntnis*“ zu unterziehen,⁷ diese Kenntnis nur aus dem Vergleich einer „*größeren Zahl*“ von einzelnen zusammengehörigen Tatsachen heraus zu gewinnen und Abstraktionen immer wieder an einzelnen Beobachtungstatsachen zu messen,⁸ durchaus politischen, ideologiekritischen Charakter. Einer Autorität gegenüber der unmittelbaren Beobachtung auch dann nicht den Vorzug zu geben, wenn es sich um wahlverwandte und gleichgesinnte Autoren handelt, ist eine extreme Konsequenz dieses für die Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert so gravierenden Empirismus, den Hermann von Helmholtz und Giovanni Morelli teilten und dessen immer auch politische Erkenntniskritik in Bezug auf die „Experimentalmethode“ aus dem Blick gerät, wenn die Bildanalytik Morellis einer Warnung Carlo Ginzburgs zufolge allzu vorschnell und einseitig als „*positivistisch*“ disqualifiziert wird.⁹

Nicht einmal im Gewand seines Alter Ego „Ivan Lermolieff“ hatte Morelli einen Seitenblick auf Bestrebungen werfen wollen, die der „Experimentalmethode“ ähnelten und dem Verfahren vorausgegangen waren oder sich zeitlich parallel dazu entfaltet hatten. Das Pseudonym kokettierte vielmehr mit dem Image des ungeschlachten und unkonventionellen Naturburschen auf eine Weise,¹⁰ dass die ironisch-romantische Maskerade eines „*sarmatischen Kunstjüngers*“ außer Freiräumen für unverblünte Angriffe gegen das

⁴ Ebd., S.92.

⁵ Ebd., S.95.

⁶ Springer 1881, S. ???

⁷ Lermolieff/ Morelli 1890, S.24.

⁸ Lermolieff/ Morelli 1890, S.95.

⁹ Ginzburg 1985, S. ???

¹⁰ Lermolieff/ Morelli 1890, S.93.

Establishment,¹¹ d.h. gegen den „*namhaften, vielbeschäftigten Kunsthistoriker oder Galeriedirector*“ auch Auslassungen von Gepflogenheiten akademischer Publikationen ermöglichte.¹² Die abgründige Ironie, mit der Morelli seine Studie als „*mehr oder weniger anspruchlosen Versuch eines Anfängers*“ apostrophierte und damit dem „*ästhetischen Kunstdilettantismus, der in neuester Zeit in Europa in allen Tonarten sich vernehmen lässt*“,¹³ entgegenzutreten versuchte, machte den Verzicht auf eine Bibliographie oder einen selbstkritischen Forschungsüberblick in diesen Texten sogar notwendig, wenn der wirkungsvolle Auftritt als „bildungsferner“ und gerade deshalb die Dinge beim Namen nennender „*Sohn einer unwirthlichen Steppe*“ nicht gefährdet werden sollte.¹⁴ „*Alle Wissenschaften sind ja auf Beobachtung und Erfahrung gegründet*“,¹⁵ lässt Morelli eine andere phantastische Überhöhung seiner selbst, die Gestalt des unbekannten älteren Kunstliebhabers in der vermächtnishaften, in Novellenform gegebenen methodischen Einleitung der gesammelten Studien von 1890 im Ton einer spontanen Erkenntnis sagen, um auch hier die Analogien zu entsprechenden epistemologischen Paradigmen des Empirismus dem Leser selbst zu überlassen. Nur mit Hilfe der „Experimentalmethode“ angestellte Untersuchungen von Texten über die „Experimentalmethode“ zeigen den Nachhall bestimmter in sie eingegangener Leseerlebnisse auf.

Dass Morelli sich ausschließlich „*langjährige*“, mit viel „*Zeit und Mühe*“ erarbeitete Erfahrungen zum Maßstab hatte machen wollen und allzu deutliche Hinweise auf gleichgerichtete Erkenntnisinteressen wirksam vermied,¹⁶ belegt nicht zuletzt die nach wie vor umfangreichste wissenschaftshistorische Kontextualisierung der Bildanalytik Morellis durch Carlo Ginzburg. Ginzburgs ideengeschichtliches Panorama, dass die „Experimentalmethode“ als modernen Ausläufer einer jahrtausendealten Kulturtechnik der „Spurensicherung“ identifizierte und diese Linie bis zu den vorgeschichtlichen Praktiken des Jagens und Sammelns zurück verfolgte, macht die Substantialität der Entdeckung Morellis, aber auch die Effizienz seines Schweigens in Bezug auf die Genealogie der „Experimentalmethode“ greifbar. Als Geschichte einer „*Idee*“, die sich nach und nach und durch den größten Teil der Welt- und Menschheitsgeschichte hinweg „*in den verschiedensten*

¹¹ Lermolieff/ Morelli 1874, S.8.

¹² Lermolieff/ Morelli 1890, 82.

¹³ Ebd., S.82 + 89.

¹⁴ Ebd., S.93.

¹⁵ Ebd., S.13.

¹⁶ Ebd., dass.

Bereichen der Erkenntnis durchgesetzt“ hätte,¹⁷ rekonstruiert Ginzburgs Essay die Etappen der „Spurensicherung“ in großen „*makroskopischen*“ Schritten.¹⁸ Ein Vorgehen, das vor dem Hintergrund der Diskretion Morellis über eigene methodologische Anleihen jedoch auch wie eine Verlegenheitslösung erscheint. Denn in der Nahführung auf das „*gegen Ende des 19. Jahrhunderts*“ auftauchende „Indizienparadigma“ wird von Ginzburg nur auf Multiplikatoren der „Experimentalmethode“ wie Sigmund Freud oder Arthur Conan Doyle verwiesen,¹⁹ die 1895 bzw. 1892 und damit erst ca. 15 Jahre nach den Veröffentlichungen Morellis dessen Grundlegungen aufnahmen, aber nicht auf die unmittelbar 1880 erfolgten Reaktionen und schon gar nicht auf jene Strömungen und Tendenzen, die Morellis bemerkenswerte Idee des „Studiums der Formen“ in ihrer Entstehung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts begleitet und vorbereitet hatten.

III.3.2. Der Einzelne und sein Eigentum

Graphologische Forschungen werden von Morelli mit jener Beiläufigkeit behandelt, die jeden Leser Morellis und Anhänger der „Experimentalmethode“ aufmerken lässt. Diese knappen Bemerkungen tauchen dabei nicht als gedankenlose routinierte Redensarten auf. In dem Sinne des Lapsus, des versehentlichen Einblicks in unreflektierte oder verborgene Zusammenhänge bieten sich die mitunter nur ein einziges Schlüsselwort umfassenden Kommentare zur Graphologie in den Texten Lermolieff/ Morellis über die „Experimentalmethode“ für Untersuchungen mit Hilfe der „Experimentalmethode“ nicht an. Übertragbar wird diese Bildanalytik speziell auf empiristische Abhandlungen nicht durch das Aufspüren mechanisch reproduzierter Sprachmuster oder von der Erfahrung „*ungeprüften*“ gedanklichen Abstraktionen, denen sich der Empirist verweigert.²⁰ Dem Selbstverständnis Morellis gemäß haben diese viel zu dürftigen wissenschaftshistorischen Splitter auch nicht die Aufgabe, als Verweis auf erfolgreiche ähnliche Forschungstendenzen die eigene Methode zu nobilitieren. Was in Morellis Schriften en passant über die Graphologie zu finden ist, lässt vielmehr durch die große Selbstverständlichkeit, mit der diese Form der Objektforschung ohne weiteres zur Erläuterung seines Verfahrens herangezogen wird, tief in die Geschichtlichkeit dieser Bildanalytik blicken. Scheinbar nur von dem geschulten Auge abhängig, musste die Handschriftenkunde für Morelli so sehr aus sich heraus evident und so wenig

¹⁷ Ginzburg 2002, S.47.

¹⁸ Ebd., S.28.

¹⁹ Ebd., S.7.

²⁰ von Helmholtz 1903, S.1.

kommentarbedürftig sein wie die allein auf Erfahrungen sich gründende „Experimentalmethode“ selbst.

Schon durch die spezielle zeichentheoretische Perspektive auf das „Indizienparadigma der Semiotik“, ²¹ das sich mit der „Experimentalmethode“ am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt hätte, weckten die Notizen Morellis über die Handschriftenkunde das Interesse Carlo Ginzburgs. Das „*System kulturell bedingter Zeichen*“, dem Ginzburg zufolge auch „*das Unwillkürliche von Symptomen*“ als Zeichengruppe zugehörig ist und dem nachzuspüren in besonderer Weise Morelli unternommen hatte, umfasste außer bildlichen Darstellungen wie der Zeichnung und der Malerei fasst zwangsläufig auch die „*schriftliche Kultur*“. ²² Es ist dieser semiotische, Bilder als Zeichen deutende Zugriff auf die „Experimentalmethode“, der Ginzburg innerhalb seines Essays zur Geschichte der „Spurensicherung“ über die Konzepte der Graphologie und der Erforschung von „*Schriftzeichen*“ zu einem Exkurs veranlasste, ²³ dessen Ausdehnung die von Morelli explizit getroffenen Parallelisierungen weit übersteigt - und den Gehalt dieser nur kurz aufblitzenden Äußerungen dabei fast wieder unsichtbar machte. Ausführlich und damit erneut die epistemologischen Dimensionen dieser Bildanalytik verdeutlichend, bezog sich Ginzburgs historisch übergreifende Spurensuche nach den Transformationen der Idee der „Spurensicherung“ auf die Analogien, die zwischen der „Experimentalmethode“ Morellis und der bereits im 16. Jahrhundert einsetzenden graphologischen Forschung bestehen. Die Anregungen, die für Sigmund Freud von Morelli ausgingen, haben Ginzburg zwischen den Intentionen des Begründers der Graphologie, Camillo Baldi (1550-1637), und dessen stärker an den in der Handschrift sich ausweisenden Symptomen des Unterbewussten interessierten Kommentatoren Giulio Mancini (1559-1630) scharf unterscheiden lassen. Was von Ginzburg über diese Varianten der „Experimentalmethode“ vor der „Experimentalmethode“ und deren Analyse der „*Figur und des Bildes von Buchstaben*“ angeführt wurde, ²⁴ passt jedoch kaum zu den Spuren, die hinsichtlich der Nähe zwischen Graphologie und „Experimentalmethode“ von Morelli selbst gelegt worden waren.

„*Wer nun die Absicht hat, einen Meister näher zu studiren, besser kennen lernen zu wollen,*“ gibt Morelli in einem einzigartigen, sich zu keinem anderen Zeitpunkt und zu keiner anderen

²¹ Ginzburg 2002, S.40.

²² Ebd., dass. + 35.

²³ Ebd., S.31.

²⁴ Ebd., S.29.

Gelegenheit in seinen Veröffentlichungen so deutlich aussprechenden und höchstens als Rückverweis auf diese Andeutung sich wiederholenden Passus in der ersten Publikation unter dem Pseudonym „Ivan Lermolieff“ von 1874 seinem Leser über die „Experimentalmethode“ als einer vergleichenden Analytik wiederkehrender Bilddetails zu denken, *„der muss auch auf dergleichen materielle Kleinigkeiten – ein Kalligraph würde sie Schnörkel nennen – sein Auge richten und dieselben aufzufinden wissen.“*²⁵ Vor allem durch die Belege, die Ginzburg zur Aufschlüsselung dieser bis zum äußersten verdichteten, auf einen Nebensatz reduzierten wissenschaftshistorischen Parallele Morellis beigebracht hat, scheint die aus der Ähnlichkeit mit der Graphologie entspringende psychoanalytische Diktion der „Experimentalmethode“ durch die ausdrückliche Bezugnahme Morellis auf die Kalligraphie in Frage gestellt zu sein. Als detailliert geregelte, alles Zufällige und Unwillkürliche durch Zucht ausschließende Schönschrift ist die Kalligraphie auf den ersten Blick kaum eine Gelegenheit dazu, dem von Ginzburg als epistemologischen Kern der „Experimentalmethode“ hervorgehobenem „Unwillkürlichen von Symptomen“ nachzuspüren. Auch die Erläuterungen, mit denen Morelli 1890 aus Anlass der Wiederveröffentlichung seiner frühen Schriften an die Passage von 1874 anschließt, heben diesen Widerspruch nicht gänzlich auf. *„Die äußere Form in den Werken der Kunst richtig aufzufassen, auf deren Erkenntnis ich ein besonderes Gewicht lege, ist nicht jedermanns Sache,“* heißt es 1890 auch im Zusammenhang mit einem Rückblick auf die polemischen Auseinandersetzungen zwischen Kunsthistorikern und Kunstkennern um die „Experimentalmethode“ in den vorausgegangenen Jahren, *„diese äußere Form der Menschengestalt ist nicht zufällig, wie viele meinen, sondern sie hängt von geistigen Ursachen ab, wogegen die sogenannten Schnörkel accidentell und Sache der Angewöhnung sind. Während nun die Grundform sowol [sic!] der Hand als des Ohres bei allen selbständigen Meistern charakteristisch und daher bei der Bestimmung ihrer Werke maßgebend ist,“* so Morelli über seine sensationellen Vergleiche von Fingernägeln und Ohrläppchen als Parallele zur Untersuchung unwesentlicher, accidenteller Schlieren und Schlaufen in kalligraphischen Schriften 1890 weiter, *„dürften die sogenannten Schnörkel höchstens dazu dienen, die Werke von charakterlosen Künstlern leichter zu erkennen.“*²⁶

Auch weil Morelli in seinen ab 1874 publizierten Galeriestudien die 1890 nachträglich getroffene Unterscheidung zwischen „charakteristischen Grundformen“ in den Detailgestaltungen der Werke selbstständiger Meister und den manierten Angewohnheiten

²⁵ Lermolieff/ Morelli 1890, S.95.

²⁶ Ebd., S.IX.

im Vortrag „charakterloser Künstler“ als bloße „Schnörkel“ nicht befolgt und die „Unwillkürlichkeit“ der Wiederholung typischer Gestaltungsmerkmale in dem einen wie in dem anderen Fall zu beobachten ist, lohnen sich genauere Blicke auf die Kalligraphie als Referenz der „Experimentalmethode“.²⁷ Zweifellos zielte Morellis Vergleich, anders als von Ginzburg gedeutet, nicht auf die Figur einzelner Buchstaben und deren Zusammenfügung durch die Schrift, sondern ausschließlich auf die sie begleitenden Verzierungen ab. Vor allem Unterschriften verlocken häufig zu phantasievollen Linienspielen, mit denen der Schreibende bei Gelegenheit der Niederschrift seines Namens durch schwungvolle Auf- und Abstriche aus dem zwingenden Korsett jeder Schul- und Zuchtschrift auszubrechen vermag. „*Dessins*“ wie diese sind in einer maßgeblichen „*systematischen Anleitung zur Kalligraphie*“ des 19. Jahrhunderts jedoch zum Teil des Lehrplans erklärt und in „*verschiedenen leichten Mustern*“ zur Nachahmung empfohlen worden,²⁸ sodass sich der Eindruck der Normierung und Regulierung auch dieser scheinbar freizügigen Schmuckformen durch die Kalligraphie aufdrängt. In ihrer Austauschbarkeit als schulgerechte Musterzeichnung können kalligraphische „Schnörkel“ daher kaum als persönliche „Sache der Angewöhnung“ gelten. Umgekehrt unterscheiden alle Handschriftenkunden zwischen der gelernten unpersönlichen Schönschrift und der sich nach und nach herausbildenden, erst mit der Zeit bestimmte unverwechselbare Eigenheiten annehmenden individuellen Handschrift. Morellis Verständnis von „Schnörkeln“ der „Kalligraphie“ als einer psychologisch signifikanten „Angewöhnung“ muss daher aus Sicht der Graphologie und ihrer Wissenschaftsgeschichte erst recht überraschen.

Selbst die oft wiederholte Vermutung, in seinen typischen vergleichenden Studien der äußeren anatomischen Form von Ohren und Händen würde Morelli durch die Physiognomik Johann Caspar Lavaters (1741-1801) angeregt worden sein,²⁹ verliert durch die nähere Betrachtung der eigentümlichen Parallele von „Experimentalmethode“ und Kalligraphie an Wahrscheinlichkeit. Der von Lavater 1777 vorgelegte dritte Band der *Physiognomischen Fragmente zur Vorbereitung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* enthält unter anderem Überlegungen zu einer „*Physiognomie der Handschrift*“ und mit jedem dieser Worte über den „*Charakter der Handschriften*“ widersetzt sich Lavater der u.a. durch das 1774 erschienene *Elementarwerk* des Pädagogen Johann Bernhard Basedow (1724-1790) befestigten Ansicht,

²⁷ Lermolieff/ Morelli 1890, S.58, 68. – Auf „Schnörkel“ wird hier bei der Analyse von Werken Tizians und Raffaels verwiesen.

²⁸ Payer 1840, S.156.

²⁹ Peters 2009, S.59.

es gäbe nur eine einzige gültige Handschrift, nämlich die der „Schönschreiber“.³⁰ „Nichts demüthigt mich mehr, nichts deckt mir das schwache, unständige, gedehnte Wesen in mir so anschaulich auf – als – meine eigene Handschrift!“³¹, lautet der bekenntnishaft Ausruf, mit dem Lavater eine Reihe von Schriftproben einleitet, deren Kommentare keinen Zweifel an der tiefen Überzeugung lassen, dass „jeder Mensch seine eigene, individuelle, und unnachahmbare, wenigstens selten und schwer nachahmbare Handschrift habe“.³² Auch wenn sich dieses Vertrauen in eine Physiognomik der Handschrift davon ableitet, dass so wie ein Autograph auch „jedes Gemälde, jede Figur im Gemälde, und für den Kenner und Beobachter, jeder Zug den Charakter seines Meisters habe“ und Lavater damit dem als Begründung der „Experimentalmethode“ von der Malerei zur Handschriftenkunde geschlagenen Bogen vorzugreifen scheint³² – die von Morelli angedeutete psychologische Charakteristik von „Schnörkeln“ der „Kalligraphie“ kann zu der als Neubegründung der Graphologie geltenden Physiognomik Lavaters und dessen Reserviertheit vor dem Schönschreiben als Herzlosigkeit gegensätzlicher nicht sein.³³

So scharf sich Ludwig Klages (1872-1956) knapp hundertfünfzig Jahre nach Erscheinen der *Physiognomischen Fragmente* auch gegen die empfindsame, aber unmethodische Form der Handschriftenanalyse Lavaters abgegrenzt und dessen im 19. Jahrhundert nicht zuletzt von Morelli geglaubte Annahme, der Charakter sei die „Ursache der Handschrift“, als „irrig“ abgelehnt hatte³⁴ – in der Problematisierung oder sogar Ächtung von Zuchtschriften bleibt sich die Handschriftenkunde selbst über diese Brüche ihrer Wissenschaftsgeschichte hinweg gleich. Der bis heute nachgedruckte und in seinem kurzen historischen Rückblick auch das Bild der Entwicklung der Graphologie prägende³⁵ gemeinverständliche Abriss über *Handschrift und Charakter* ist von Klages als „technischer Lehrgang auf wissenschaftlicher Grundlage“ von den unsystematischen „Einzelbemerkungen“ seiner Vorgänger strikt unterschieden worden,³⁶ doch die leidenschaftliche kulturkritische Polemik gegen das neusachliche „Ideal‘ kaufmännischer Schablonenhaftigkeit, blitzsauberer ‚Gestochenheit‘

³⁰ Lavater 1969, Bd. 3, S.110, 112 + 113.

³¹ Ebd., S.114.

³² Ebd., S.111.

³³ Ebd., S.113.

³⁴ Klages 1921, S.11. – Die physiognomischen Grundlagen der Handschriftenkunde Lavaters sind im 19. Jahrhundert insbesondere durch den Verwaltungsbeamten und Liebhaber-Archäologen Wilhelm Dorow (1790-1845), der 1836 *Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen aus der Sammlung des Herausgebers* ediert, sich dabei als Wiederentdecker Lavaters geriert und dessen Argumente kritiklos im wörtlichen Zitat übernommen hatte, in Erinnerung gebracht worden.

³⁵ Michon 1965, S.XVII.

³⁶ Klages., S.IV + 252.

und charakterloser ‚Eleganz‘“ im „Schreibunterricht“ und für die „Eigentümlichkeiten jeder Handschrift“ und eine „persönliche Schriftgestaltung“ hätte von Lavater nicht durchdringender formuliert werden können.³⁷ Vielleicht lässt die Dringlichkeit, mit der Klages zu einer „sich immer wiederholenden Übung des Sehens“ als Grundlage der Graphologie ermahnt, Rückschlüsse auf eine Beeinflussung der „Experimentalmethode“ auch dieser 1921 erstmals erschienenen graphologischen Systematik zu.³⁸ Die von Morelli entworfene irritierende Idee einer psychologisch signifikanten Kalligraphie ist von Klages‘ über die Verstellung durch „erworbene Handschriften“ und die „schreibkünstlerischen Spielereien“ von „Handschriftenkünstlern“ geäußerte spöttische Skepsis jedoch ebenso betroffen, wie die Bemerkung Morellis über gezielte Schreibschnörkel als analytisch wertvolle „Sache der Angewöhnung“ im Widerspruch zu einer langen, in diesem Punkt von Klages nur besonders prominent verkörpert Kontinuität der Handschriftenkunde steht.

Dass sich kalligraphische Verzierungen der von Morelli kommentierten Art „mehr oder minder zeichnerischen Erzeugnissen nähern“³⁹ und daher weniger als feststehende „Angewöhnung“, sondern eher als solitäre „Formenspiele“ zu bewerten seien,⁴⁰ war auch in der Untersuchung kalligraphisch übertriebener Signaturen von Geisteskranken gefunden und zeitlich parallel zu den Veröffentlichungen über die „Experimentalmethode“ durch bekannte, graphologisch arbeitende Ärzte wiederholt worden. Der 1895 von Cesare Lombroso (1835-1909) formulierte Befund, „verschlungene Schlussfederzüge (Paraphen)“ von der Hand psychisch erkrankter Schreiber sähen „zu Zeiten einer Arabeskenzeichnung ähnlich“, ⁴¹ entspricht dem von Albrecht Erlennmeyer (1822-1877) festgehaltenen Fall eines Patienten, dessen „colossal ausfahrende Züge bei der Unterschrift“ von dem nur temporär auftretenden Selbstbild des Schreibers, eine gekrönte Persönlichkeit zu sein, abhängig war.⁴² Jean-Hippolyte Michon (1806-1881) zählte die „Paraphe“ in Unterschriften „zu den wichtigsten Zeichen der Graphologie“, jedoch bezogen sich diese erstmals 1875 erschienenen, europaweit beachteten Ausführungen nicht auf Schul- und Zuchtschriften der Kalligraphie, die von Michon ebenso wie von Klages oder Lavater als nicht persönlich, sondern als „etwas rein Mechanisches“ und zur Grundlage einer graphologischen Diagnose „niemals“ heranzuziehend

³⁷ Ebd.S.2+4.

³⁸ Ebd., S.VI.

³⁹ Ebd., S.141.

⁴⁰ Geimer 2007, S.57.

⁴¹ Lombroso 1895, S.57.

⁴² Erlennmeyer 1879, S.26.

angesehen worden war.⁴³ Es ist nicht auszuschließen, dass Morelli die 1885 publizierten *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* von Adrian Ludwig Richter (1803-1884) zur Kenntnis gekommen sind. Der von Michon abstrakt beschriebene Vorgang, „nach Unterricht in der Schönschrift“ würde „das Kind, der Jüngling und selbst der Mann“ mit Eintritt in „das ungezwungene freie Leben [...] das kalligraphische Handwerk“ aufgeben und „sich eine ihm eigene Handschrift“ schaffen,⁴⁴ ist von Richter buchstäblich konkretisiert worden, wenn der romantische Maler und Graphiker in Erinnerung an die „kunstvollen Vorschriften [...] mit großen ‚Zügen‘, Schnörkeln und Mustern“, die er als Schüler anzufertigen beauftragt war, bekennt: „Sobald ich indes die Schule verlassen hatte, gab ich mir alle Mühe, diese eingelernte schöne Schrift wieder loszuwerden; sie erschien mir höchst leblos und kalt. Eine individuelle Handschrift aber erfreut, sobald sie nur leserlich ist.“⁴⁵ Ein Künstler schildert als Erlebnis und Erfahrung, was methodisch verfahrenende Graphologen in der von Morelli verabscheuten Form philosophisch-theoretischer Betrachtungen wiederholt über die Künstlichkeit des Kalligraphischen vorgetragen hatten. Zu dem Topos der Handschriftenkunde steht die von Morelli behauptete psychologische Aussagekraft kalligraphischer „Schnörkel“ in so starkem Widerspruch, dass die von Ginzburg entworfene ideengeschichtliche Parallele zur „Experimentalmethode“ haltlos wirkt oder die einzige explizite Bezugnahme Morellis auf die gleichzeitig zu seiner Bildanalytik sich konsolidierende Wissenschaft verweist auf eine bestimmte, von den späteren Etappen der Entwicklung und Ginzburgs Analogien zwischen der „Experimentalmethode“ und der Psychoanalyse Sigmund Freuds verdeckte Eigentümlichkeit in der Geschichte der Graphologie.

1875 erst findet die Graphologie mit dem *System der Graphologie* Jean-Hippolyte Michons zu einer methodischen Grundlegung und zu ihrem Namen, so dass die 1874 von Giovanni Morelli als ein epistemologischer Vergleich mit der „Experimentalmethode“ beiläufig geäußerte Ansicht, routiniert vorgetragene Schreibschnörkel der Kalligraphie wären psychologisch relevante Indizien des Charakters des Schreibers, schon aus der Perspektive einer Wissenschaftsgeschichte der Handschriftenkunde keine Nebensächlichkeit darstellt. Auch wenn die Pseudonyme Morellis, der sich 1874 in der Maske eines ungehobelten Außenseiters an die Öffentlichkeit wandte und in dieser Gestalt des „Ivan Lermolieff“ ironisch mit dem Image des Barbaren spielte, ihr Echo in der Sprache finden, mit der Morelli

⁴³ Michon 1965, S. 21, 33 +44.

⁴⁴ Ebd., S.21.

⁴⁵ Richter 1982, S.11.

als Verkörperung der Institutionenkritik in Gestalt eines raubeinigen „sarmatischen Kunstjägers“ auch die geregelten Begrifflichkeiten der Wissenschaftssprache ignorierte - der Nebensatz Morellis über die gestalterischen Eigenheiten oder routinehaften Handfertigkeiten eines Malers in der Behandlung von Details eines Gemäldes, „ein Kalligraph würde sie Schnörkel“ nennen, ist als bloße Rhetorik nicht zu bezeichnen oder gar als hintergrundlose sprachliche Unschärfe keinesfalls abzutun. Was sich an vergleichbaren Argumenten von Graphologen für eine nähere methodische Beachtung von Schmuckformen und Verzierungen in der Handschrift findet, bezieht sich vorrangig auf Unterschriften und die sie begleitenden Paraphen. Wenn Morelli die Analyse von Details eines Gemäldes mit der Aufmerksamkeit verglich, die den versierten Schreibkünsten eines Kalligraphen zukäme, dann richtete sich diese Analogie nicht einmal gezielt auf die Formung von Unterschriften im Besonderen, sondern auf die schreibmeisterliche Schönschrift im Allgemeinen – auch diese Widersprüchlichkeit verführt zunächst dazu, die Bemerkung Morellis als eine sehr freie, wissenschafts- und ideengeschichtlich nicht näher zu präzisierende Beiläufigkeit ohne die ihr mit Morelli und der „Experimentalmethode“ zuzuschreibende Tiefe zu überschlagen. Aus dieser Sicht könnte eine Transformation des erratischen Nebensatzes über vergleichende Analysen wiederkehrender bildnerischer Details von „ein Kalligraph würde sie Schnörkel nennen“ in „ein Graphologe würde sie Paraphen nennen“ die „Experimentalmethode“ Morellis erst Recht nicht davor retten, aus der von Ginzburg entwickelten Kontextualisierung mit der Graphologie wieder herauszufallen. „*Schriftdominanten*“ als sich wiederholende und daher charakteristische „*Unveränderlichkeit*“ einer individuellen Handschrift waren selbst in den Augen Michons, für den die Paraphen einer Unterschrift „*eine klare Aussage über die Persönlichkeit*“ eines Schreibers ermöglichten, nicht durch die Fokussierung eingeschliffener Schmuckformen allein, sondern letztlich nur durch die filternde Untersuchung des Schriftbildes mehrerer, „*zu verschiedenen Zeiten erstellter Schriftstücke*“ zu ermitteln.⁴⁶ Dieses Axiom wird Ludwig Klages 1921 als Grundübel der „*alten Graphologie*“ und deren „*fehlgehender*“ Suche nach „*festen Zeichen*“ (*signe fixe*)“ für „*einen Charakterzug*“ kritisieren.⁴⁷ Zementiert wurde es zuvor im Geiste Michons bei stärker werdendem Zweifel an separaten Untersuchungen von Paraphen oder „Schnörkeln“ 1895 durch William Thierry Preyer (1841-1897). „*Im Ganzen ergibt sich also*“, beendet Preyer den analytischen Teil des 1895 erschienenen Bandes *Zur Psychologie des Schreibens* mit Bemerkungen über die Paraphe, „*dass der Namenszug für die charakterologische Beurteilung zwar sehr wichtig,*

⁴⁶ Michon 1965, S.33.

⁴⁷ Klages 1921, S.58.

aber viel mehr von accessorischer Bedeutung ist, als die Textschrift mit der Anrede und der Briefadresse. Was für diese gilt,“, heißt es bei Preyer, die graphologische Untersuchung des schmückenden Namenszuges (Paraphe) und des eigentlichen Namenstextes voneinander abgrenzend weiter, *„gilt auch für die Namensunterschrift: Je mehr Proben von beiden vorliegen, möglichst aus verschiedenen Zeiten, umso sicherer wird das psychodiagnostische Urteil.“*⁴⁸

Isolierende, signifikante Details für sich genommen betrachtende und vergleichende Blicke sind die eigentliche Pointe der Parallele, die für Giovanni Morelli die Analyse von „materiellen Kleinigkeiten“ anatomischer Details in Gemälden und die Untersuchung kalligraphischer Schreibleistungen zueinander bilden. Diese typische empiristische Praxis der Überprüfung von Reihen zum Abgleich sich wiederholender und daher gesetzlicher Spezifika einander ähnlicher Objekte oder Vorgänge stellt die wissenschaftsgeschichtlich ergiebige Perspektive einer Archäologie der „Experimentalmethode“ dar und scheint eine Kritik der Wortwahl Morellis, dem 1874 der erst kurz darauf von Michon geprägte Terminus „Graphologie“ noch nicht zu Gebote stand, zu erübrigen. In den verwirrenden Überlegungen Morellis, ausgerechnet die bei den meisten Handschriftenkundlern verpönten Schmuckschriften als Grundlage der Charakteristik eines Schreibenden anzusehen, liegt dann sogar eine Erweiterung der Graphologie durch die „Experimentalmethode“ begründet, wenn diese Bildanalytik nicht nur in ausgeprägten individuellen Handschriften, sondern auch in den auf den ersten Blick für ein Psychogramm wertlosen, mechanisch und austauschbar wirkenden, normierten Zucht- und Zierschriften der Kalligraphie Spuren der Subjektivität zu identifizieren vermochte. Professionelle „gemachte Schriften“ hatte Michon zumindest „studienhalber“ und zur „Vervollkommnung der Wissenschaft“ als Untersuchungsobjekte der Graphologie akzeptiert⁴⁹ - darin findet die im Rahmen der Entwicklung dieser Wissenschaft ansonsten so disparate Idee einer psychologischen Kalligraphie zumindest den Hauch einer Entsprechung. Auch wegen des Plädoyers des Franzosen für die graphologische Untersuchung von Reihen und der gesteigerten Aufmerksamkeit für verzierende „Schnörkel“ von Unterschriften, ergibt sich im Werk Michons den von Ginzburg genannten Graphologen des 16. Jahrhunderts gegenüber die größere Ähnlichkeit mit den Praktiken und den Selbstbeschreibungen Morellis. Dessen Veröffentlichungen nachfolgend, würde Michon jedoch ebenso wie Sigmund Freud oder Arthur Conan Doyle lediglich als Verstärkung des

⁴⁸ Preyer 1895, S.204.

⁴⁹ Michon 1965, S.33.

von Morelli und der kunstkennerschaftlichen „Experimentalmethode“ erzeugten „Indizienparadigmas“ gelten, die Entstehung dieser als Dreh- und Wendepunkt einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert so bedeutsamen Bildforschung allerdings nicht weiter erhellen können.

„*Namensunterschriften und ihre Züge*“ wurden nicht erst von Michon handschriftenkundlich isoliert voneinander betrachtet und verglichen.⁵⁰ Das große Gewicht, das im *System der Graphologie* von 1875 auf diese „Züge“, Paraphen und „Schnörkel“ als Möglichkeiten der „Aussage über die Persönlichkeit“ eines Schreibers gelegt worden war, erregt dabei förmlich die Durchsicht jener früheren Anläufe zu einer methodisch verfahrenen Handschriftenkunde, die von Michon zwar erwähnt, aber bei ihm wie bei einigen späteren Graphologen und deren gebrochenem Verhältnis zu ihren Vorgängern auch der näheren Beachtung nicht weiter wert befunden und zur Anleitung einer verlässlichen wissenschaftlichen Erforschung der Handschrift als vollkommen ungeeignet verworfen wurden. Die „Schule des Sehens“, die eine strikt auf vergleichenden Beobachtungen fußende Erfahrungswissenschaft wie die Graphologie immer auch anstrebt, hat in Morellis Verschleierungen seiner Autorenschaft mittels Pseudonymen und der bemerkenswerten novellenhaften, darin Angaben zu Herkunft und wissenschaftsgeschichtlichen Ähnlichkeiten der eigene Analysis überflüssig machende Erzählung *Prinzip und Methode* in den gesammelten Schriften von 1890 über das Zustandekommen der eigenen Grundlagen einen Höhepunkt erreicht – die von Michon mit der Graphologie in die Handschriftenkunde eingeführte Systematisierung gleicht der von Morelli mit der „Experimentalmethode“ in die Kunstgeschichte eingeführten „*positiven Studien an den Kunstwerken*“ auch darin,⁵¹ die eigene Bedeutung in der Voraussetzungslosigkeit und dem grundsätzlichen Neubeginn zu sehen, den nur ein rein der Erfahrung verpflichteter, von theoretischen Vorfragen und historischen Einflüssen nicht abgeleiteter Forschungszugang zu gewähren scheint. Vor allem der für seine unsystematischen, manchmal in Versen verfassten und „*häufig in recht pikanter Form*“⁵² vorgetragenen graphologischen Analysen von Michon mit freundlicher Nachsicht behandelte deutsche Handschriftenforscher Adolf Henze (1814-1883) ist von diesem Geltungsanspruch betroffen, der in Bezug auf die Klarheit und Lehrbarkeit des *Systems der Graphologie* im allgemeinen gerechtfertigt war. Übereinstimmungen in Einzelheiten wie dem großen Interesse

⁵⁰ Henze 1862, S.87.

⁵¹ Richter 1960, Morelli an Richter, 07.April 1884, S.312f.

⁵² Michon 1965, S.6.

Henzes für Paraphen oder „Schnörkel“ von Unterschriften blieben durch diese Jovialität nur umso gründlicher unkommentiert.

Adolf Henze überrascht in seinen Ausführungen über den Ausdruck arabesker Anfangs- und Schlussstriche von Unterschriften auch durch die ungewöhnliche Ernsthaftigkeit und Systematik, die von den ansonsten eher ungezwungenen, mehr geistreich pointierten als methodisch begründeten Ausführungen des Leipziger Forschers auffällig absticht. Als würde der auch von Ludwig Klages abgelehnte und voller Geringschätzung als „*kauziger Sonderling*“ apostrophierte Henze in seiner quirligen „*jeanpaulisierenden Tonart*“ bei der Besprechung von Paraphen und „Schnörkeln“ der Schrift sein ureigenes Element gefunden haben,⁵³ ist das schmückende Beiwerk der Unterschriften prominenter Dichter und Schauspieler in diesem einzigartigen Fall nicht nur extrahiert, sondern sogar zu einer Schautafel vereint und um der besseren Übersichtlichkeit dieser „*interessanten Belege*“ willen in Tabellenform gesammelt worden (**Abb. 38**).⁵⁴ Die bereits in den *Physiognomischen Fragmenten* von Johann Caspar Lavater 1777 zu findenden Parallelisierungen einer Handschrift mit dem Gesicht des Schreibenden hatte Henze in seinem 1862 unter dem luziden Titel *Die Chirogrammatomantie oder Lehre den Charakter, die Neigungen, Eigenschaften und Fähigkeiten der Menschen aus der Handschrift zu erkennen und zu beurtheilen* veröffentlichten Hauptwerk ausgiebig wiederaufgenommen. Physiognomische Details wie Augen, Nasen oder Lippen in Form von Clustern gesammelt auf einer Seite darzustellen, ist als Bildstrategie für die gesonderte vergleichende Betrachtung von Unterschriften durch Henze ebenfalls genutzt worden. Aus diesen Signaturen jedoch Paraphen noch einmal auszuziehen und außerdem nach Zeilen und Spalten geordnet in ein nummeriertes Tafelbild zu zwängen, ist ein besonders stark forcierter Detailblick. Diese Konzentration auf eine signifikante Einzelheit wendet Henze nur das eine Mal zur Diskussion der Schmuckformen von Unterschriften auf, dieser in dem Band *Die Chirogrammatomantie* von 1862 über mehrere Seiten hinweg anhaltende strenge Fokus auf „Schnörkel“ ist von Lavater nicht vorgeprägt und von Michon nicht wieder aufgenommen worden.

Auch wenn sich Morelli in den sporadischen Vergleichen seiner Bildanalytik mit der Kalligraphie nicht ausdrücklich auf Unterschriften bezog und mit den Abbildungen anatomischer Details wie Ohren oder Hände in seinen frühen Studien zu Visualisierungen

⁵³ Klages 1921, S.252.

⁵⁴ Henze 1862, S.87.

Lavaters zurückzukehren scheint, im Gegenzug Henze keine kalligraphischen Zierraten verglichen und anstelle der für den Empirismus so charakteristischen experimentellen Untersuchungen von Reihen und Gruppen lediglich exemplarische Einzelfall-Analysen unternommen hatte – im Zusammenhang mit dem von Morelli als Erklärung seiner Anliegen und Grundlagen formulierten Vergleich zwischen „Experimentalmethode“ und Kalligraphie stellt die Ausführlichkeit der Beobachtungen beiläufig passierender Schreibschnörkel bei Adolf Henze innerhalb der Wissenschaftsgeschichte der Handschriftenkunde die deutlichste Parallele dar. Der Wert dieser Spur geht dabei ebenso wie die Problematik des nur geringen Interesses Morellis für die Wirkung seiner Analysis in den Naturwissenschaften (vgl. Kap. III.1.) über die Rekonstruktion eines bestimmten Lesekontaktes weit hinaus. Gewiss würde die noch kaum erforschte Geschichte der Rezeption Adolf Henzes, dessen ab 1851 in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* erscheinenden graphologischen Miniaturen sich einer großen öffentlichen Resonanz erfreuten,⁵⁵ in Morelli eine zentrale Größe besitzen, umgekehrt korreliert das unkonventionelle und absolut unakademische Auftreten Henzes mit jenem Habitus, den Morelli durch seine rebellischen Pseudonyme angestrebt hatte.

Arabesken unterliegen in der Kunst- und Bildgeschichte des 19. Jahrhunderts so starken Umwertungen, dass hier das ungewöhnlich intensive Interesse eines Graphologen für gezielte „Namenszüge“ und Paraphen über den engeren Rahmen der Genesis der Graphologie hinaus ein bedeutsames Indiz darstellt und als Ausläufer der sehr wechselhaften Ikonologie der Ornamentik im Feld der Handschriftenkunde und ihrer Entwicklung angesehen werden kann. Mit seinem auf den ersten Blick haltlosen, der graphologischen Unterscheidung von Schönschrift und Handschrift widersprechenden Gedanken, in den gezüchteten Zierschriften der Kalligraphie mit Erfolg nach psychologisch deutbaren Spuren suchen zu können, berührt Morelli ebenso wie Henze eine bildgeschichtliche Idee, die im Ornament nicht nur die bloße zweck- und charakterlose „Zutat“ erkennen lässt.⁵⁶ Wenn sich die große ästhetische und philosophische Aufmerksamkeit für die Arabeske in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts langsam legte und nach einer letzten Blüte durch Adolph von Menzel (1815-1909) oder Moritz von Schwind (1804-1871) um 1850 schließlich „ausgeschöpft“ zu sein

⁵⁵ Z.B. *Leipziger Illustrierte Zeitung*, XIX.Band, 1852, Nr.471, S.26. – Die anonym erscheinenden Artikel bearbeiten meist ca. zwanzig Handschriftenproben pro Ausgabe. Die in Henzes Band *Die Chirogrammatomantie* von 1862 ausschließlich für Paraphen reservierte Form der tabellarischen Darstellung rührt offenbar vom Layout der *Illustrierten* her, die Henzes verschiedene, aus den Zuschriften signifikante Einzelwörter auslösende Autographen zum Zweck der besseren Zuordnung von Bild und kommentierendem Text durchgängig als nummerierte Tabelle abdruckt.

⁵⁶ Kroll 1987, S.7.

schien, dann liegen in den 1862 und 1874 geäußerten Neigungen und Bemerkungen Adolf Henzes und Giovanni Morellis umso interessantere Elemente eines Nachlebens dieses „Phänomens [...] der deutschen Romantik“ und ihrer „ästhetischen Dimensionen“ vor.⁵⁷ Die von Preyer, Michon und Henze trotz aller Gegensätze und wechselseitigen Abwertungen unterschiedslos betonte Überzeugung, in der Handschrift „das Individuellste des geistigen Menschen“⁵⁸, die „Offenbarung der Seele“,⁵⁹ den „getreuen Zeiger einer geistigen Uhr“, den „wunderbaren Telegraphen des geistigen Wesens“, eine „Daguerreotypie der inneren Werkstätte“ vor Augen zu haben,⁶⁰ versetzt die Erforschungen der „Eigenthümlichkeit“ des „individuellen Menschen“ durch die Graphologie in eine umfassendere Geschichte der Subjektivität.⁶¹ Durch Michon und vor allem durch Adolf Henze die von Morelli avisierten Schreibschnörkel in die graphologischen Ermittlungen von „einzelnen Menschheitsattributen“ und deren „Abstufung und Mischung“ in persönlichen Handschriften einschließend,⁶² gehört die Handschriftenkunde in eine Vorgeschichte der „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis, die nicht zuletzt durch ihre auf vergleichenden Betrachtungen individueller gestalterischer Charakteristiken basierende Psychologie den Dreh- und Wendepunkt einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert repräsentiert.

III.3.3. Wunderbare Züge

An den Etappen des Vor- und Nachlebens der „Experimentalmethode“ Morellis orientiert, vermag sich eine Ideengeschichte des Konkreten, die Bilder und Bildpraktiken als Texten gleichberechtigte Gegenstände ihrer Recherche nach der Entstehung, Wandlung und Wiederkehr begrifflicher Orientierungen und ideeller Muster einbezieht, den beinahe obsessiven Neigungen des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. (1795-1861) für verzierte Unterschriften, komplizierte Paraphen und schreibmeisterliche Schmuckformen im Rahmen einer Geschichte wissenschaftlicher Zeichnungen zu widmen, obwohl diese Graphiken ihrer Entstehung nach als wissenschaftliche Objekte nicht gelten können und bei fehlender Beachtung durch die Forschung auch zu Objekten der Wissenschaftsgeschichte nicht geworden waren. Ebenso wie das einzigartige Interesse des Graphologen Adolf Henze eine Episode blieb, wissenschaftshistorisch höchstens durch den Gleichklang mit Morellis Erläuterungen seiner Bildanalytik durch die Kalligraphie eine Fortsetzung fand und ansonsten

⁵⁷ Busch 2013, S.27.

⁵⁸ Preyer 1895, S.201.

⁵⁹ Michon 1965, S.19.

⁶⁰ Henze 1862, S.5.

⁶¹ Ebd., S.4.

⁶² Ebd., dass.

nur durch Parallelen zur Kunst- und Bildgeschichte der Ornamentik im 19. Jahrhundert als ein gedankenhistorisches Zeitzeichen zu kommentieren ist, offenbart die Vorliebe des rätselhaften Preußenkönigs für raffinierte schreibkünstlerische Linienverschlingungen aus der nachträglichen bildhistorischen Kontextualisierung heraus erst ihre wissenschafts- und ideengeschichtliche Relevanz. Der außerordentlich markante, durch Schreibschnörkel sich selbst überhöhende und diese Zierraten auch verselbständigende „*Schreibakt*“⁶³ des oftmals buchstäblich „unterzeichnenden“ Preußenkönigs erscheint dabei nicht nur durch eine sich im Nachhinein ergebende weiterführende Entsprechung zu Tendenzen der Graphologie nach 1850 als epistemologisch näher zu betrachtender Vorgang.

Durch Paraphen gehobene Unterschriften und als eine Art „Überschrift“ zu interpretierende Arabesken finden sich im Nachlass Friedrich Wilhelms IV. in so großer Zahl, dessen Biographen haben den 1847 von David Friedrich Strauß (1808-1874) so genannten „Romantiker auf dem Thron“ so oft als psychologisch problematische Herrscherpersönlichkeit diskutiert und die Erinnerungen an die künstlerischen Neigungen des Regenten setzten mit Vorträgen und Publikationen bereits unmittelbar nach seinem Tod 1861 schon so früh ein, dass die unübersehbare Faszination Friedrich Wilhelms IV. für kalligraphische Muster und ornamental verzierte Signaturen eine recht umfangreiche Sekundärliteratur erwarten lässt und diese Archivalien zu einem Standard der kontroversen Forschung über das Leben, Wirken und Denken dieses Hohenzollern hätten werden müssen. Stattdessen sind die auf fast jedem zweiten der etwa 7300 hinterlassenen Blätter zu findenden arabesken Muster als „*freie Schnörkel*“ summiert und kaum eines Seitenblickes gewürdigt worden.⁶⁴ Auch diese Beiläufigkeit des Umgangs mit einer so typischen, so häufig und so variantenreich vollzogenen Form der Aufzeichnung ist für den Anhänger Morellis historiographisch bedeutungsvoll. Zu einer wissenschaftshistorisch signifikanten Leerstelle wird die bis vor kurzem ausgebliebene Auseinandersetzung mit den „*Kritzeleien*“ Friedrich Wilhelms IV. vor allem durch die Immunität der anfangs von Zeitzeugen dominierten, immer mehr verfeinerten archivgestützten Debatte um die Psychologie des Fürsten gegenüber der zeitgleich dazu immer populärer und immer systematischer werdenden Graphologie.⁶⁵ Der Gewinn an Einzelheiten und Details durch die empirische Forschung hatte in diesem Fall Ergänzungen der historischen Methodologie besonders nachhaltig abgesichert.

⁶³ Macho 2005, S.111.

⁶⁴ Schönemann 1995, S.244.

⁶⁵ Probst 2011, S.88.

Das 1878, d.h. etwa zeitgleich mit den lebhaftesten Auseinandersetzungen um die „Experimentalmethode“ Morellis erschienene Porträt König Friedrich Wilhelms IV. von Leopold von Ranke, der die *„Pfleger der Kunst und Wissenschaft“* durch den preußischen Herrscher ausdrücklich der gebotenen Ausführlichkeit von Schilderungen politischer Ereignisse wegen unerwähnt ließ,⁶⁶ ist für diese Verständnisschwierigkeiten der politischen Historie im Umgang mit der Kunst- und Bildgeschichte ein extremes Beispiel. Andere Zeitzeugen, die wie von Ranke über Jahrzehnte hinweg mit dem Preußenkönig in enge Berührung kamen und ihre Erinnerungen an das Leben bei Hofe in Potsdam daher auch als eine Art Autobiographie verfassten, haben dem Schreib- und Zeichenfleiß Friedrich Wilhelms IV. mehr Aufmerksamkeit entgegen gebracht und diese Details auch zum Anlass psychologischer Betrachtungen genommen. *„Seine echt künstlerische Natur gestaltete alles zum Bilde und fand für alles bald die entsprechende Form“*, notierte der katholische Diplomat und Historiker Alfred von Reumont (1808-1887) über die graphische Begabung des Königs, *„eine Fähigkeit, die zugleich ein Bedürfnis bedingte und die Selbstthätigkeit in solchen Fällen erklärt, wo man sich über die Betheiligung der höchsten Hand an den Einzelheiten der Ausführung gewundert hat.“*⁶⁷ Doch auch von Reumont, den seine Forschungen über italienische Kunst die Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. nach Maßgabe der von Morelli anhand italienischer Kunstwerke entwickelten „Experimentalmethode“ genauer in Augenschein zu nehmen durchaus hätten veranlassen können, beließ es bei pauschalen, die künstlerischen gegen die politischen Befähigungen abwägenden Hinweisen darauf, dass *„die Kraft des körperlichen Auges nicht der des geistigen“* entsprach.⁶⁸ Ganz offen wandte sich Herman von Petersdorff (1864-1929) gegen die vermeintliche Zumutung, die Zeichnungen und vor allem das Schriftbild der Briefe Friedrich Wilhelms IV. zur Grundlage psychologischer Deutungen zu machen. *„Es ist viel gesprochen und gespottet worden über die häufig nur zu unbegründeten Unterstreichungen in seinen Briefen“*, kritisiert Petersdorff in seinem 1900 erschienenen Profil des Königs einen bestimmten Umgang mit dessen Autographen, *„sie sind allerdings das Abbild seines allzu beweglichen und entzündlichen Geistes. Aber vielfach dürfte man sich doch ein schiefes Urteil in dieser Sache gebildet haben.“* Und gegen die Prämissen jeder wie auch immer sich gerierenden Graphologie und deren Spurensicherung Front machend weiter: *„Man darf sich durch dergleichen Äußerlichkeiten nicht den Blick für mancherlei Schönheiten dieses Briefstils trüben lassen.“*⁶⁹

⁶⁶ von Ranke 1878, S.168.

⁶⁷ von Reumont 1885, S.55.

⁶⁸ Ebd., dass.

⁶⁹ von Petersdorff 1900, S.32.

Es gäbe „*Dinge, die man nur als König weiß*“, lautet ein 1844 von König Friedrich Wilhelm IV. gegebenes Bekenntnis, das in der Forschung des 20. Jahrhunderts häufig zitiert und durchdacht worden ist.⁷⁰ Doch nicht eine dieser zwischen politischer Theorie und politischer Geschichte pendelnden sympathisierenden Biographien und biographischen Abhandlungen über das „*Herrschaftsverständnis und die Regierungspraxis*“ des Preußenkönigs und die in ihm sich verkörpernde Widersprüchlichkeit der „*geistig-politischen Ideenbewegung*“ vor und nach der Märzrevolution 1848 in Deutschland hat eine Phänomenologie der Handschrift des Prätendenten gewagt.⁷¹ Einen vorläufigen Höhepunkt dieses sich erneuernden, seit den ersten Lebensbildern Friedrich Wilhelms IV. anhaltenden Missverhältnisses zwischen historischer Psychologie und psychologisch intendierter Bildforschung nach dem Vorbild der Bildanalytik Morellis oder der Graphologie ist der Versuch einer „*Psychopathologie*“ dieses umstrittenen, leidenschaftlich konservativen preußischen Staatsoberhauptes.⁷² Der Vorstoß ist verglichen mit der Biographie Leopold von Rankes in seiner Verweigerung der Möglichkeiten bildanalytischer Verfahren auch deshalb noch eklatanter, weil hier die Krankengeschichte der letzten Jahre Friedrich Wilhelms IV. zur Grundlage von dessen gesamter Lebensgeschichte gemacht, die medizinhistorische Aufklärung der vermeintlichen Geisteskrankheit des Königs als Folgen eines Schlaganfalls wieder revidiert, der geistige Verfall als langdauernde seelische Auswirkung der von Friedrich Wilhelm IV. mit Fassungslosigkeit erlebten revolutionären Märzbewegung rekonstruiert wurde – und Formuntersuchungen wie die vergleichende Handschriftenkunde zur Verifizierung dieser Diagnose dennoch unterblieben. Auch oder gerade diese sich von der Psychoanalyse als „*überschätzt*“ energisch abgrenzende „*Psychohistorie*“ war für die Dimensionen der Spurensicherung durch die Graphologie oder die von ihr abzuleitende, die Psychoanalyse inspirierende „*Experimentalmethode*“ Giovanni Morellis blind.⁷³ Es kann nur als Effekt der starken Dominanz dieser Bildverweigerung in der bisherigen historischen „*Zeichnung der Gestalt*“ Friedrich Wilhelms IV. gedeutet werden,⁷⁴ dass die erste als bildbasierte Nahführung von politischen Ideen des Monarchen konzipierte Erschließung seines zeichnerischen Nachlasses sich explizit als „*ikonografisch-ikonologische Interpretation*“ und „*Beispiel zur Demonstration politischer Ikonographie*“ präsentierte, auf die Thematisierung der von Friedrich Wilhelm IV. mit Hingabe gezeichneten meditativen Arabesken und seiner distinkten Schriftkünste aber ebenfalls verzichtete.⁷⁵

⁷⁰ Kroll 1995, S.31.

⁷¹ Ebd., S.29.

⁷² Blasius 1992, S.7.

⁷³ Ebd., S.22+23.

⁷⁴ Lewalter 1938, S.9.

⁷⁵ Hasenclever 2005, S.11+19.

Einfällen wie den verschlungenen und sich dabei zu einer Art vierblättrigem Kleeblatt vereinigenden Auf- und Abstrichen des Namens „Friedrich“ auf einem um 1830/40 entstandenen Studienblatt (**Abb.39**) hat nur ein Künstler ausdrücklich gedacht. Dass ein Architekt die phantastische Ornamentik Friedrichs Wilhelms IV. dokumentiert hat, in wissenschaftlich-historischen Abhandlungen über den Herrscher als Künstler und König Hinweise auf diese Arabesken aber fehlen, lässt auch Rückschlüsse auf die besondere Idee und Beschränkung dessen zu, was in der strengen historischen Forschung die „künstlerische Natur“ Friedrich Wilhelms IV. genannt und der als einem ungewöhnlich engen und fragwürdigen Zusammenhang von Kunst und Politik nachzugehen von historisch Urteilenden nur sehr selten versäumt worden war. Der etablierte Fokus auf ikonographisch oder nach Kunstgattungen zu ordnende Gegenstände wie z.B. die dieses Papier ebenfalls besiedelnde und im Nachlass des Königs so häufig wie die Arabesken zu findenden Architekturentwürfe markiert eine Grenze der zeit- und kunsthistorischen Aufarbeitung,⁷⁶ die Künstler ebenso wie Friedrich Wilhelm IV. selbst längst überschritten hatten und dem nachzufolgen ohne ein künstlerisch geübtes oder wenigstens aufnahmebereites Auge nicht möglich zu sein scheint.

In der Vignette von 1830/40 jedenfalls entsprechen sich Schreiben und Zeichnen so sehr, dass die Abfolge der Schritte ihrer Entstehung zu rekonstruieren schwerfällt und sich schon dadurch ein Sinnzusammenhang für den nachträglich sortierenden oder nach bestimmten historischen Zusammenhängen suchenden Blick nicht einstellt. Handelt es sich um eine außer Rand und Band geratene Signatur des eigenen Namens, um das bildkünstlerische Gedenken an König Friedrich II. (1712-1786), des von Friedrich Wilhelm IV. seit seiner Jugend als „*großen Mann*“ verehrten Erbauers von Schloss Sanssouci oder eine namensmagische Verbindung des einem mit dem anderen?⁷⁷ Nicht im Zentrum, sondern am oberen Rand des permanent aus sich selbst hervorgehenden und in sich zurückkehrenden Linienflusses platziert, ist nicht das schräg stehende Namenswort, sondern ein abstrakter Wirbel der Quellpunkt dieser nach und nach gewachsenen spielerischen Form. Trotz der überbordenden, den Namen wie ein Boot auf stark bewegter See tanzen lassenden Schlaufen und Schlingen war dem Zeichner jedoch daran gelegen, durch schwungvolle lange Striche des „F“ und des

⁷⁶ Schönemann 1995, S.235. – Noch 1961 setzt sich ein von Ludwig Dehio publizierter Text über die Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. nur mit dessen „*architektonischer Phantasie*“ auseinander.

⁷⁷ Eckardt 1985, S.142. – Von seinem ersten Erzieher Friedrich Delbrück (1768-1830) in diesen Dingen schon als Zehnjähriger wie ein Erwachsener angesprochen, wird Friedrich Wilhelm IV. mit Schloß Charlottenhof im „*göttlichen Sanssouci*“ ein eigenes Domizil beziehen“, um dem von ihm verehrten Friedrich II. nahe zu sein. Trotz dieser Affinität des von Friedrich Wilhelm IV. angeregten „*zweiten Rokoko*“ finden Skizzen von Rocailles und anderer Rokoko-typischer Ornamentik im zeichnerischen Nachlass des Königs nicht.

„h“ Anfang und Ende der Inschrift als Ursprung der Arabeske erscheinen zu lassen. Die Ornamentfigur wäre demnach nicht als besonders umständlicher und verklausulierter Anlauf zur Niederschrift, sondern als nachträglich adressierte Aufwertung des erst später in die Verzierungen eingeschmiegtens Namens zu lesen. Doch auch wenn die Idee einer Namenshuldigung erst während des Vollzugs der Zeichnung geboren und das aufwendige Muster daher erst im Nachhinein zu einer Paraphe geworden ist – die Widmung und Verschmelzung von Schrift und Zeichnung durch die langen Auf- und Abstriche offenbart den von Anfang an diesem scheinbar zweckfreien Linienspiel innewohnenden Geist einer kalligraphischen Übung.

Friedrich August Stüler (1800-1865) überlieferte sogar die Angewohnheit Friedrich Wilhelms IV., arabeske Linien als eine Art reproduzierender „Beschreibung“ von Argumentationen zu vollziehen und im Laufe von Gesprächen oder Vorträgen ornamentale Verschlingungen *„beim Nachsinnen auch wohl ohne Feder und Papier mit dem Finger in der Luft“* zu zeichnen.⁷⁸ Diese meines Wissens nach einzige Quelle zur Erklärung und Deutung der zahllosen schreibkünstlerischen „Schnörkel“ von der Hand Friedrich Wilhelms IV. hat in der Literatur über die nach Ludwig II. von Bayern (1845-1886) wohl am stärksten irritierende Herrscherpersönlichkeit des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum ein „Schicksal“ ereilt, dass noch einmal bestätigt, wie sehr selbst in einem exemplarischen Fall die Kunst- und Bildgeschichte durch gesicherte Kenntnisse und feststehende Denkmuster eher domestiziert wurde, anstatt das bewährte Ansichten und solides Wissen durch überraschende visuelle Phänomene noch einmal zur Disposition gestellt worden wäre. Die Vorsichtigkeit, mit der dieser Bericht des bedeutenden Baumeisters in der Sekundärliteratur aufgenommen worden ist, zeigt auch an, dass nicht zuletzt die Dichotomie „krank/ gesund“ als ein im Denken des 19. Jahrhunderts und über das 19. Jahrhundert besonders wirksames Oppositionsschema in Bezug auf die ornamentalen Phantasien Friedrich Wilhelms IV. Denkhemmungen ausgelöst hatte. Außer einer wertfreien, den früheren Formulierungen Stülers fast aufs Wort gleichenden Erwähnung des königlichen Gebarens durch Alfred von Reumont 1885 ging nur Walter Busmann in Rückblicken auf die Ansprüche und Schwierigkeiten seiner 1990 erschienenen monumentalen Biographie Friedrich Wilhelms IV. darauf ein, dass der Kronprinz und König *„gelegentlich während der abendlichen Unterhaltung in der Luft zeichnete“*.⁷⁹ Obwohl zum Zeitpunkt dieses Aufsatzes durch neue Archivfunde bereits der medizinhistorische Beweis

⁷⁸ Stüler 1861, S.6.

⁷⁹ Busmann 1987, S.31.

dafür erbracht worden war, dass der König nicht in geistiger Umnachtung versunken ist, sondern an den Folgen eines Schlaganfalls gelitten hatte, nahm Bussmann noch 1995 die erratische Erinnerung Stülers an die „Luftzeichnungen“ Friedrich Wilhelms IV. zum Anlass der Warnung davor, diese „*Eigentümlichkeit [...] nicht etwa als Zeichen beginnender nervlicher Erkrankung*“ werten zu wollen.⁸⁰

Durch die Graphologie und die „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis als Präfigurationen der Psychoanalyse lag frühestens mit der *Chirogrammatomantie* Adolf Henzes von 1862 die Grundlage dafür bereit, durch eine auf das Pathologische nicht begrenzte Psychologie der Bildforschung auch die von der Psychologie erzeugten Polarisierungen von „krank/ gesund“ zu überwinden. Die Präzision, mit der Stüler in seinem Vortrag zeitlich etwa parallel zu Henze 1861 sogar die Form der unsichtbaren Luftschriftgebilde Friedrich Wilhelms IV. thematisiert hatte und Arabesken wie die kalligraphische „Friedrich“-Verschlingung von 1830/40 als deren Materialisierung greifbar werden ließ, war für Bussmann jedoch ebenso wenig ein Beispiel wie für die Autoren der 1995 veranstalteten Ausstellung, die erstmals ein umfassendes, über das Architektonische hinausgehendes Panorama der Leistungen Friedrich Wilhelm IV. als Künstler und König bot und dabei auch den 1861 gehaltenen Vortrag Stülers als das umfangreichste Dokument über die Bild- und Schriftpraxis Friedrich Wilhelms IV. zu Rate gezogen hatten.

„Bei der neuerdings vorgenommenen Sammlung der in allen Schlössern zerstreut gewesenen Zeichnungen hat sich als Zeichen des allbekannten Fleisses und der nie ruhenden Geistesthätigkeit des Königs in solchen Mengen gefunden, dass ihre Zahl wohl in die Tausende reicht“, wusste Stüler in seinem Vortrag *Über die Wirksamkeit König Friedrich Wilhelms IV. in dem Gebiete der bildenden Kunst* am 13. März nur wenige Wochen nach dessen Tod zu berichten.⁸¹ Die „auf eben zur Hand befindlichen Papierstücken [...] mit dem Gepräge gelegentlicher Entstehung [...] während gesellschaftlicher Unterhaltung in den Abendstunden, während des Vorlesens von Zeitungen oder leichter Lectüre, ja sehr häufig während ernster Vorträge“ entwickelten Zeichnungen wurden von Stüler Zeugnisse des „Bedürfnisses“ des Königs genannt, „eine selbstgewählte Ableitung lebendig umherschweifender Gedanken zu haben“. „Historische Compositionen“ und „scherzhaft genreartigen Zeichnungen“ galten dem Architekten als ebenso deutlicher Ausdruck der

⁸⁰ Ebd., dass.

⁸¹ Stüler, S.5.

geistigen Regsamkeit des Herrschers wie die „wunderbar verschlungenen Züge“, mit denen Friedrich Wilhelm IV. ihn „ganz besonders in Anspruch nehmende Vorträge oder das Verfolgen tieferer Gedanken“ begleitete.⁸²

Die Forschung entwickelte trotz dieses in ihren Anfängen durch einen Künstler ermöglichten offenen Blickes auf die Geistigkeit der Schrift- und Formspiele Friedrich Wilhelms IV. eine Tabuisierung dieser Arabesken, indem Biographen wie Walter Bussmann oder Herman von Petersdorff den König davor in Schutz nehmen zu müssen glaubten. Die Schrift-Zeichnungen haben daher auch die vermeintliche psychische Erkrankung des Monarchen nicht aufklären helfen können. Mit der im Katalog der Ausstellung von 1995 ohne explizite Abbildung eines der betreffenden Blätter eingerückten knappen Nebenbemerkung über die aus „kalligraphischen Übungen und Schreibansätzen“ resultierenden „Schnörkel“ Friedrich Wilhelms IV. war auch keineswegs die von Morelli unter Bezug auf kalligraphische „Schnörkel“ vermittelte „Experimentalmethode“ versteckt aufgenommen worden.⁸³ Vielmehr lag darin eine Verkennung der präzisen, auf eine graphologische Untersuchung dringenden Wortwahl Stülers, der 1861 die Arabesken Friedrich Wilhelms IV. ganz im Sinne Adolf Henzes und dessen ab 1851 mit großer öffentlicher Anteilnahme begonnener Analyse der Paraphen von Unterschriften „Züge“ nannte.

III.3.4. Hieroglyphen der Vernunft

Als Parallele zu den Umwertungen in der Kunst- und Bildgeschichte der Arabeske sind die enigmatischen, erst 2011 anlässlich seines 150. Todestags in einen ikonologischen Zusammenhang⁸⁴ gestellten „Schreibmeisterschnörkel“⁸⁵ Friedrich Wilhelms IV. ebenso ein wissenschaftsgeschichtlicher Gegenstand wie durch ihre Gleichzeitigkeit zu der sich im 19. Jahrhundert entfaltenden Graphologie. Die Lebensdaten Friedrich Wilhelms IV. umspannen die erste Etappe der neueren Handschriftenkunde in Deutschland von den 1775-1778 erschienenen *Physiognomischen Fragmenten* Johann Caspar Lavaters über die 1836 daran anschließende Faksimile-Veröffentlichung von Handschriftenproben aus der Sammlung Wilhelm Dorows bis hin zu der von Adolf Henze als eine persönliche Summa publizierten *Chirogrammatomantie* von 1862. Durch die Anfang der 1850er Jahre von Monat zu Monat wachsende Resonanz des Publikums auf Henzes graphologische Beiträge in der *Leipziger*

⁸² Stüler 1861, S.6 (u. Vorige).

⁸³ Schönemann 1995, S.244.

⁸⁴ Probst 2011.

⁸⁵ Busch 2014, S.24.

Illustrierten Zeitung sind außer nachträglich herstellbaren Entsprechungen auch unmittelbare Berührungen des Königs mit der Graphologie denkbar. Von Stüler und von Alfred von Reumont übereinstimmend als „*Unterhaltung während der Abendstunden*“ in Erinnerung behalten,⁸⁶ sind die Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. nicht ausschließlich als Reaktion auf Gespräche oder Vorträge zu bewerten. „*Die Abendunterhaltungen im Schlosse waren ganz einfach und ohne Ceremoniell*“, teilt von Reumont 1885 mit, „*die Königin saß auf dem Sopha vor dem runden Tische zur Seite ihrer Schwägerin, neben dieser der König in einem Lehnstuhl, die beiden Prinzen zur Seite, die wenigen Gäste rings um den Tisch [...] so ist es immer geblieben.*“ Die *Leipziger Illustrierte Zeitung* kann an solchen Abenden durchaus auch gekreist haben, denn in der Runde wurden u.a. „*Kunstblätter und Literarisches, was eben angekommen, [...] angesehen und besprochen.*“⁸⁷ Es ist darum nicht auszuschließen, dass das bei diesen Gelegenheiten häufig zu beobachtende, aber selten erwähnte Schreiben des Königs mit dem Finger in der Luft, ein formal dazu passendes Psychogramm wie das „Friedrich“-Schriftbild von 1830/40 oder ein undatierbares Experiment mit verschiedenen Unterschriften und einzeln hingeworfenen Paraphen (**Abb.40**) aus dem Nachlass Friedrich Wilhelms IV. auch als Echo auf die Lektüre von Handschriftenanalysen Adolf Henzes in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* erfolgte.

Vielleicht hat die Graphologie zumindest zu Lebzeiten des Königs ein gesteigertes Interesse für die kalligraphischen Neigungen Friedrich Wilhelms IV. ausgelöst und in ihren sich wandelnden Ideen wenigstens am preußischen Hof gewandelte Perspektiven auf die königliche Handschrift bewirkt. Wenn die Bemerkungen Friedrich August Stülers über diese „wunderbar verschlungenen Züge“ nicht nur der Ausdruck einer besonderen künstlerischen Sensibilität für die von der Wissenschaft beiseitegeschobenen Notationen des Herrschers und mehr als nur „*höfische Panegyrik*“ sind,⁸⁸ dann liegt in dieser einzigartigen Quelle auch der Hinweis auf einen Wahrnehmungswechsel, der sich vor allem in Bezug auf die seit den Kindertagen Friedrich Wilhelms IV. mit Skepsis bedachte Handschrift vollzog. Ein Brief des 14jährigen an seine Mutter Königin Luise vom 16.Juli 1810 (**Abb.41**) trägt jene Anzeichen, die schon an den Schreibübungen des 9jährigen durch dessen Schreiblehrer als „*unnötige Schnörkel seiner Schrift*“ bemängelt worden waren.⁸⁹ In den schwungvollen Auf- und

⁸⁶ Stüler 1861, S.6.

⁸⁷ von Reumont 1885 S.46 (u. Vorige).

⁸⁸ Meiner 2011, S.8.

⁸⁹ Schuster 1907, S.XLIV.

Abstrichen der Unterschrift dieses Briefes liegt bereits jener „*Namensstolz*“, ⁹⁰ der auch die zu komplizierten Ornamenten sich auswachsenden Paraphen des „Friedrich“-Schriftbildes von 1830/40 eingegeben hatte. Die verwegene, durch lange „*Protektionsstriche*“ am Anfang und am Ende von einer gewissen „*Selbstbewunderung*“ zeugende Signatur⁹¹ flankieren zwei unbeholfene Arabesken als zusätzliche Aufmerksamkeit des königlichen Adoleszenten. Die später entstehenden, versierteren kalligraphischen „Schnörkel“ belegen daher besonders deutlich, dass die von Friedrich Wilhelm IV. in der frühen Jugend gefasste kritisierte Neigung sich „*seitdem nicht wieder verloren*“ und nur noch potenziert hatte. Der Brief von 1810 zeigt auch schon jene auffälligen Mehrfachunterstreichungen, die von Herman von Petersdorff in ihrer psychologischen Bedeutung 1900 in Abrede gestellt worden sind - dass im Gegensatz dazu die sehr persönlichen, „in allen Schlössern zerstreut gewesenen“ Papiere und Blätter nach dem Tode Friedrich Wilhelms IV. 1861 gesammelt und bald darauf ausgewählte Zeichnungen als Erinnerungsalbum veröffentlicht wurden, deutet jedoch auf ein seinerzeit bei Hofe bestehendes, sich in den Äußerungen Stülers von 1861 besonders klar aussprechendes Verständnis für die Symbolik der Zeichnungen, Schrift-Bilder und bildhaften Unterschriften des Regenten hin.

Extreme wie die ebenfalls nicht mit Sicherheit zu datierenden und sich nur bei sehr genauem Hinsehen als Schrift-Bild entpuppenden Reproduktionen des Monogramms Friedrich Wilhelms IV. (**Abb.42**) mussten ohne Spezifizierung der nachmals vollkommen zu Unrecht als „freie Schnörkel“ pauschalisierten Aufzeichnungen des Königs erst recht unbewertet, ja ausgeblendet bleiben. Ästhetischen Vorbehalten oder geistespolitischen Intentionen noch vollkommen unverdächtig, legte der Zugang Friedrich August Stülers zu den Form- und Schriftspielen des Königs für den Umgang mit diesen im Nachlass Friedrich Wilhelms IV. so häufig zu findenden Artefakten einen Maßstab vor, der die Untersuchung von Einzelfällen auch solcher Bilderkreise möglich macht, die Biographen mit begrenzteren Vorstellungen über Kunst und Künstler insgesamt als irrelevant einstufen und damit ein großes Konvolut von Graphiken aus dem Gesamtbestand der Handzeichnungen Friedrich Wilhelms IV. praktisch ausscheiden mussten. Ohne ein ideengeschichtliches Erkenntnisinteresse, das in seiner Frage nach der Entstehung und Wandlung von Vorstellungen und Begriffen Bilder als Texten gleichberechtigte Gegenstände einbezieht und sich dabei der „Experimentalmethode“ Morellis folgend auch niedrigen „materiellen Kleinigkeiten“ nähert, um die Produktion und

⁹⁰ Preyer 1895, S.203.

⁹¹ Ebd., S.200.

Reproduktion von Ideen in möglichst allen ihren Varianten und Wegen kennen zu lernen, würde das sonderbare Blatt mit den Monogrammen sogar der längst wiederlegten, aber immer wieder neu aufflammenden Mutmaßung über die Schizophrenie Friedrich Wilhelms IV. neue Nahrung geben können. Kaum ein anderes Objekt der Kunst- und Bildgeschichte bestätigt die von Morelli so vehement eingeforderte und die Epistemologie des Empirismus in die Geisteswissenschaften übertragende „positive Kunstwissenschaft“ in ihren politischen Dimensionen so sehr wie eine irritierende randständige, der urteilenden Wahrnehmung und dem Unterscheidungsvermögen zunächst widerstrebende Archivalie. Mit Spuren wie diesen experimentell zu verfahren, d.h. sie als Einzelfall mit einer Reihe ähnlicher Phänomene zu vergleichen und erst daraus weiterführende Schlüsse zu ziehen, erweitert nicht nur den Raum des historischen Wissens, sondern auch die Vorstellung oder die Idee dessen, was als rational gelten kann. Nicht der von Morelli mit so gründlicher Ironie als „Divination“ des Kenners verspottete und in der Forschung über Friedrich Wilhelm IV. wieder auflebende Blick auf die „Gesamtpersönlichkeit“ des Künstlers,⁹² sondern nur eine klassifizierende detailbezogene Beschäftigung mit den vielmals als Symptome problematisierten Arabesken Friedrich Wilhelms IV. wird deren symbolischen und psychologischen Gehalt klären können.

So gibt es ähnlich den Paraphen von Unterschriften des jugendlichen Kronprinzen als Nukleus der späteren schwungvolleren, sich zu netzartigen Wucherungen verdichtenden Auf- und Abstrichen der Arabeske um den Namen „Friedrich“ von 1830/40 auch für die ungewöhnliche Verkettung von Monogrammen frühe Vorbilder, die schließlich hypostatiert und übersteigert werden. Es ist fraglich, ob darauf eine Datierung aufzubauen ist, aber die große Leichtigkeit, mit der die schreibende Hand hier eine schon für sich genommen komplizierte Sigle aus den Buchstaben „F“, „W“ und „R“ fortlaufend weiterführen und endlos aus sich heraus fort zu zeugen vermochte, lässt auf eine bereits gewonnene Routine im Umgang mit diesem von dem Kronprinzen oft geübten Monogramm schließen.⁹³ Ein Blatt Friedrich Wilhelms IV. aus dem Jahr 1833 zeigt die ineinander verschlungenen Initialen in einer prätentösen, den besonderen Wert des Monogramms veranschaulichenden Einzelansicht (**Abb.43**). Der Aufwand, den der Kronprinz mit dieser Darstellung eines Architekturtraumes betrieb und ihn die Zeichnung mit einer breiten Einfassungslinien sowie mit einem aus der Druckgraphik wohlbekannten Sockel für Inschriften unterhalb des Motivs versehen ließ, setzt sich in einer bemerkenswerten Doppelsignatur fort. Die Graphik ist von

⁹² Blasius 1995, S.23.

⁹³ Probst 2010, Abschnitt 11.

Friedrich Wilhelm IV. zuerst nur scherzhaft mit seinem launenhaften Emblem, einem Steinbutt, ironisch „unterzeichnet“ worden.⁹⁴ Direkt auf diesem verkappten Künstler-Signum und mitten in die nur privat gültige, spielerische Namens-Hieroglyphe hinein, hatte der Thronfolger als offiziöse Bestätigung oder Legalisierung durch den „zweiten“ königlichen Körper zusätzlich seine Initialen „F“ und „W“ in das Blatt eingetragen.

Nicht alle Zeichnungen der 1820er und 1830er Jahre verfügen über diese zweifache Bestätigung durch Künstler und König, sodass sich in den verschiedenartigen Inschriften möglicherweise auch verschiedene Grade der Bewertung ausdrücken. Die Wichtigkeit, die Friedrich Wilhelm IV. der Signatur seiner künstlerischen Ergebnisse beimaß und ihn die unterschiedliche Geltung der sehr ungleichen Gestaltungen seiner Autorisierung nicht vergessen ließ, liefert wenigstens ein weiteres Indiz für das besondere, auch allen anderen so genannten „freien Schnörkeln“ zu Grunde liegende Bewusstsein dieses politischen Repräsentanten für den Akt des Unterschreibens und die Form von Unterschriften. In der vermutlich aus den 1840/50er Jahren stammenden Überführung des ursprünglich in sich ruhenden Buchstabengefüges in eine ungeheuer dynamische, fast gehetzt wirkende Monogramm-Verkettung verbirgt sich daher keine kapriziöse Verspieltheit oder krankhafte Verirrung des Königs, sondern eine zu den notorischen mehrfachen Unterstreichungen in dessen Briefen passende, fast zwanghaft wiederholte Selbstbestätigung seines Ranges durch die Reproduktion des Namenszeichens. Dieser Ernsthaftigkeit des Schreibens hatte Friedrich August Stüler durch seine Erinnerungen an die „wunderbar verschlungenen Züge“ Friedrich Wilhelms IV. entsprochen und auch die einzige intensivere Beachtung der Monogramme des Monarchen durch Julius Lessing (1843-1908) ist ein Indiz für die Aufnahme- und Verständnisfähigkeit, die um 1860 und zeitgleich mit einer wachsenden öffentlichen Beachtung der Graphologie in Deutschland für die Schrift-Bilder des Monarchen bestanden hatte. Die von Lessing 1867 in *Westermanns Monatsheften* veröffentlichte Besprechung jener Auswahl von Zeichnungen, die in Fotolithografien bereits kurz nach dem Tode Friedrich Wilhelms IV. von der Witwe Königin Elisabeth als Gedenkalbum verbreitet worden waren, ist vermutlich auch wegen der starken Initiative des Kunsthistorikers für die Förderung des Kunstgewerbes so genau auf die zierliche Doppelsignatur aus Steinbutt als „Künstlerzeichen“

⁹⁴ Schönemann 1995, S. 236. – Seit seiner Jugend trug Friedrich Wilhelm IV. seiner leiblichen Fülle wegen diesen Necknamen. „Butt“ sollte auch den traditionellen französischen Titel „Dauphin“ (frz. Delfin) für den Thronfolger ironisieren.

und Monogramm als „*Unterschrift des Königs*“ im rahmenden Beiwerk der Architekturraum-Zeichnung von 1833 fokussiert.⁹⁵

Dass die Randzeichnungen Albrecht Dürers (1471-1528) zu dem 1514/15 gedruckten Gebetbuch Kaiser Maximilians I. (1459-1519) ihren Eindruck auf Friedrich Wilhelm IV. nicht verfehlten, lässt in Anbetracht der variantenreichen, von Kindesbeinen an die Schreib- und Zeichenpraxis des Königs lenkenden Neigung für das arabeske Beiwerk der Schrift danach fragen, ob auch diesen Adaptionen der Dürerschen Linienkunst durch den König der Charakter und die Geltung von Unterschriften beigelegt worden war. Wann die einmaligen graphischen Leistungen Dürers Friedrich Wilhelm IV. bekannt geworden sind, ist bei der Durchsicht der zahlreichen, neben den frei wuchernden Paraphen und den Monogramm-Entwürfen die dritte Hauptgruppe des Konvoluts schriftkünstlerischer Zeugnisse seines bildnerischen Nachlass darstellenden Ornamenten kaum zu ergründen. Anders als in den sicherer und selbstständiger werdenden phantastischen „Zügen“ oder den sich steigernden Experimenten mit den Namens-Initialen scheint der königliche Zeichner in seinem wiederkehrenden Versuch, es Dürer nachzutun und Muster nach dem Vorbild der berühmten Randzeichnungen zu erzeugen, stets am Anfang gestanden zu haben. Ein kleines, wohl um 1840/50 entstandenes, in seltener Fülle über und über mit Amulett-artigen Schmuckformen bedecktes Notizblatt (**Abb.44**) belegt den vehementen, durch Fehlschläge nicht zu entmutigenden Willen, in diesen Dingen souverän zu sein. Zugleich dokumentieren diese Zeichnungen stellvertretend für die vielen anderen Bemühungen Friedrich Wilhelms IV. in dieser Manier, dass die Hand auch nach fast dreißig aufeinander folgenden Anläufen die motorischen und intellektuellen Herausforderungen der Vorlage nicht bewältigt. Paraphen oder Monogramme werden nach und nach mit immer größer werdender und zu eigenen Erfindungen befähigender Eigenständigkeit gehandhabt, so dass formale Vergleiche auch grobe Datierungen ermöglichen. Die auf Dürer zurückgehenden komplizierten Konstruktionen jedoch lassen untereinander keine Steigerungen erkennen und bleiben sich in ihrer ästhetischen Qualität von Anfängerstudien ebenso gleich, wie die geschlossene, ohne Anfang und Ende in sich zurückkehrende Linie dieser Form eine monadenhafte Zeitlosigkeit beansprucht.

⁹⁵ Lessing 1867, S.102+104. - Die von Lessing in seinem 1874 veröffentlichten Ausstellungsführer *Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873* in den einleitenden allgemeinen Bemerkungen über den „modernen Stil“ geäußerte Kritik an der von Schinkel und seiner Schule verursachten „*Verödung und Verarmung der Formen*“ kann als ein weiteres Gedenken an Friedrich Wilhelm IV. und das von ihm angeregte „Zweite Rokoko“ gelesen werden, wenn Lessing unter Seitenblicken auf das im Klassizismus „*verpönte*“ Rokoko die Tendenz des Historismus dafür würdigt, „*jene Kunstfertigkeiten wiederzugewinnen*“ (S.9).

Auf welche Weise Friedrich Wilhelm IV. den Randzeichnungen Dürers erstmals begegnet ist, lässt sich ebenfalls nur mutmaßen. Die große Sicherheit, mit der die Literatur für alle „*kalligraphischen Übungen und Schreibansätze*“ des Kronprinzen und Königs pauschal „*Dürers berühmte Knoten*“ als Anregung ausmacht,⁹⁶ suggeriert eine Initialzündung der Schriftverzierungen und Schrift-Bilder Friedrich Wilhelms IV. durch Dürer. Gemessen an der Sorgfalt, mit der die Erzieher des heranwachsenden Thronfolgers die ihm nahegebrachte Literatur überwachten und die Kritik, die das ornamentale Beiwerk schon in der Handschrift des Neunjährigen bei den für seine Ausbildung verantwortlichen Höflingen ausgelöst hatte, ist ein unmittelbares Echo auf die von Intellektuellen und Künstlern zu Anfang des 19. Jahrhunderts weithin beachtete Veröffentlichung der Randzeichnungen Albrecht Dürers für das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. durch Nepomuk Strixner (1782-1855) zumindest auszuschließen. Die erste Lieferung von 1808 und auch der 1809 veröffentlichte zweite Teil dieser durch eine Besprechung Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) begeistert aufgenommenen lithographischen Reproduktionen ist in dem Tagebuch, dass der erste Erzieher Friedrich Wilhelms IV., Friedrich Delbrück (1768-1839) „*mit der ihm eigenen Gründlichkeit*“ führte,⁹⁷ als Leseerlebnis nicht erwähnt. Auch die jugendlichen Briefe wie z.B. der ausdrucksstarke Gruß an die Mutter aus dem Jahre 1810 mit der von Paraphen ganz anderen Aussehens geschmückten Unterschrift belegen, dass die Randzeichnungen Dürers die Faszination Friedrich Wilhelms IV. für die Schriftkunst nicht verursacht haben.

Erneut großes publizistisches Aufsehen erregende spätere Reproduktionen der Dürerschen Randzeichnungen mit den durch von Goethe zur Nachahmung empfohlenen „*Kunstzügen des Schreibemeisters*“⁹⁸ kommen als Inspiration der Selbstversuche Friedrich Wilhelms IV. auch kaum in Betracht. Der Grund dafür ist weniger in der kritischen, vor Nachahmungen nun warnenden Neubewertung des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke (1826-1893) zu sehen, der die Meisterzeichnungen 1850 anlässlich einer ergänzten Neuauflage der Strixnerschen Lithografien in eine allgemeine Geschichte der Kunst einbettete und die bei von Goethe gelobte „*altväterliche Einfalt und Redlichkeit*“⁹⁹ der gestalterischen Phantasie Dürers in eine „*Kinderkrankheit sowohl bei den Individuen, als bei den Nationen*“ umdeutete.¹⁰⁰ Vielmehr

⁹⁶ Schönemann 1995, S.244.

⁹⁷ Schuster 1907, S.XIX.

⁹⁸ Goethe 1909, o.Z. (S.6).

⁹⁹ Ebd., o.Z. (S.16).

¹⁰⁰ Lübke 1850, S.270.

werden die u.a. durch Adolph von Menzel – ab 1843 wird er im Auftrag des Königs die Werke des von ihm verehrten Friedrich II. von Preußen illustrieren - seit Anfang der 1830er Jahre verbreiteten Dürerschen Formen die Aufmerksamkeit des Monarchen kaum erst zu einem Zeitpunkt erregt haben, an dem sich diese Mode schon wieder im Abklingen befand. Auch die durch Alfred von Reumont überlieferte Gepflogenheit der Königsfamilie, zur abendlichen Unterhaltung aktuelle „Kunstblätter und Literarisches“ durchzusehen, passt zu der Annahme eines Kontakts Friedrich Wilhelms IV. mit den ab 1808 in Deutschland so erfolgreichen Arabesken Dürers erst im Nachmärz nicht.

Dass den Prinzen und späteren Herrscher von den sehr vielseitigen spielerischen Grillen der kurzweiligen Randzeichnungen Dürers offenbar nur ein einziges Detail zur zeichnerischen Nachahmung reizte, ist einer der wenigen Anhaltspunkte zu einer Datierung dieser ersten Begegnung mit der Bildwelt des Gebetbuches Kaiser Maximilians I. – und zur Beantwortung der Frage nach der Geltung dieser Zeichen als Signatur. Allein die sehr spezielle Idee einer monadenhaften, nach vertrackten Umwegen und Verschlingungen wieder zu ihrem Anfang zurückfindenden und in allen diesen labyrinthischen Verwirrungen sogar eine Symmetrie mit sich selbst erzeugenden Linie (**Abb.45**) rechtfertigt eine Parallelisierung der „*künstlich verzogenen Schreibschnörkel*“ Dürers mit den Schrift-Bildern und kalligraphischen Zierformen im Nachlass Friedrich Wilhelms IV.¹⁰¹ Nicht die in immer neuen arabesken Verwandlungen Lebewesen und Pflanzen generierende oder in abstrakten Windungen sich frei entfaltende „offene“ Form, nur die wie ein geheimnisvolles Siegel wirkende „geschlossene“ Form der Dürerschen „Züge“ hatte einen Nachhall in den künstlerischen Bemühungen des Königs hinterlassen. Den Blick ziehen diese von Dürer mehrere Male in den Marginalien des Gebetbuches Kaiser Maximilians I. verborgenen siegelartigen Figuren bei der Durchsicht der noch ohne den historischen Text abgedruckten, rein auf Dürers Randzeichnungen konzentrierten Strixnerschen Lithographien von 1808 besonders stark an, sodass die Fixierung Friedrich Wilhelms IV. auf diese Einzelheiten ein weiterer Beleg für die frühe, nicht erst 1850 erfolgte Bekanntschaft mit den Randzeichnungen abgeben könnte. Hervorhebungen, die den Blick des königlichen Zeichners auf diese Zierformen haben lenken können, finden sich jedoch auch in einer prominenten Folge von Graphiken zu einem literarischen Stoff, den Friedrich Wilhelm IV. zu Beginn der 1820er Jahren selbst mehrfach bildkünstlerisch aufgegriffen hatte – Johann Wolfgang von Goethes *Faust*. Die von Peter von Cornelius (1783-1867) zu dem *Faust*-Gedicht entworfenen großformatigen Drucke leitet ein

¹⁰¹ Ebd., dass.

„Titelblatt in Arabesken, die Hauptmomente der Tragödie darstellend“ ein (Abb.46), das auf unübersehbare Weise in seiner Mitte eine kalligraphische Figur im Stil jener Kapricen herausstellte, die Dürer in die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. eingestreut hatte und die für Friedrich Wilhelm IV. zu der ihn am nachhaltigsten beschäftigenden Entdeckung im Reichtum der Phantasmagorien Dürers geworden war. Berührungen mit den 1816 erschienenen Cornelius-Blättern legt die zum Teil „sehr ähnliche“ Ikonographie der von Friedrich Wilhelm IV. zeichnerisch gestalteten Szenen des *Faust* nahe,¹⁰² so dass die Leidenschaft des Königs für die kalligraphischen Siegelformen Dürers vermittelt durch Peter von Cornelius um 1820 ihren Anfang genommen haben mag.

Die besondere Anziehungskraft, die für Friedrich Wilhelm IV. ausgerechnet von den Amulett-artigen, an geheimnisvolle Monogramme oder Hieroglyphen erinnernden hermetischen Schmuckfiguren Dürers ausgegangen war und den König ansonsten die Fülle der überquellenden Formspiele in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. vollkommen übersehen ließ, würde auf diese zeichenhaften Ornamente als die höchstmögliche Qualität der symbolischen Überhöhung des Königsnamens verweisen, wenn auch alle anderen Arabesken im Nachlass Friedrich Wilhelms IV. der Anregung Friedrich August Stülers zufolge als „Züge“ und Varianten eines namensstolzen „Unterzeichnens“ zu interpretieren sind. Die von der Forschung als „freie Schnörkel“ nach „Dürers berühmten Knoten“ allzu summarisch behandelten Schrift-Bilder des Königs geraten in den wuchernden Paraphen z.B. des kalligraphischen Spiels mit dem Namen „Friedrich“ von 1830/40 niemals nach der Art der frappierenden frei flottierenden Verschlingungen in den Randzeichnungen Dürers. Nirgendwo sucht Friedrich Wilhelm IV. mit seinen arabesken Linienphantasien die Nähe zu bestimmten Stilvorlagen, in diesen Zeichnungen gibt es kein Echo auf die Bauornamentik der Gotik oder des Rokoko, die zu erneuern der König als Bauherr so energische Schritte unternommen hatte. Dass in dem speziellen Fall der von Dürer ersonnenen Schmuckzeichen die Anlehnung auffällig ist, hat seinen Grund daher ebenfalls nicht in einer nur ästhetischen Affinität, sondern in einem besonderen Verständnis für die Idee einer „monadischen Linie“, die ihren Ausdruck vollkommen in sich selbst trägt und sich ähnlich wie die mit Paraphen geschmückte Unterschrift oder die zu einem Monogramm gewundenen Initialen über den nur instrumentellen, signifikanten Buchstaben hinaus zu einem autarken Bild, einer symbolischen Form verselbstständigt hat.

¹⁰² Hasenclever 2005, S.66.

In den zahlreichen Briefwechseln, die neben den bereits zu Lebzeiten veröffentlichten Reden und Trinksprüchen die Hauptquelle zur Rekonstruktion der Ideen Friedrich Wilhelms IV. darstellen, sucht man vergebens nach Passagen, in denen dieser Herrscher über seinen Hang zu ausschweifenden Paraphen, kunstvollen Monogrammen und anderen Schrift-Bildern des eigenen Namens eine klärende Auskunft gibt. Selbstdeutungen dieser Art sind in dem 1873 durch Leopold von Ranke und die Veröffentlichung des Austauschs mit dem Ägyptenforscher und Hieroglyphen-Kenner Christian Karl Josias von Bunsen (1791-1860) beginnenden Reigen der Editionen des königlichen Briefverkehrs möglicherweise ebenso unberücksichtigt geblieben, wie die Memoria Friedrich Wilhelms IV. auch dessen arabeske Schriftspiele ausgesondert hatte. Abgesehen von einem zum Nachlass des Staatsbeamten Markus Carsten Niebuhr (1817-1860) gehörenden vereinzelt Dokument in Gestalt eines Briefcouverts, auf dessen Rückseite an Stelle des ausbuchstabierten Namens des Absenders eine Dürersche „Monade“ als Namenssymbol prangt,¹⁰³ ist in der bisher bekannt gewordenen Korrespondenz nur ein einziges Mal ein indirekter Hinweis durch den König selbst darauf zu finden, dass dessen kalligraphische Neigungen nicht als abstrakt-ornamentale Phantasien und auch nicht als Zeugnisse einer im Allgemeinen bleibenden Vorliebe für schmuckreiche Schriften, sondern präzise als Unterschriften und Signaturen auszulegen sind. „*Seitdem ich [...] mit Lepsius verkehre*“, gesteht Friedrich Wilhelm IV. in diesem romantisch verklausulierten Schreiben an Bettina von Arnim (1785-1859) vom 20. April 1840 mit einem Seitenblick auf den Ägyptologen Karl Richard Lepsius (1810-1884), „*kommt mir keine Hieroglyphe zu kraus vor – Und Sie sehen an der Aufschrift des Couverts, dass ich mit edler Unbescheidenheit vorangehe*“.¹⁰⁴

Noch die Erregung, in die Friedrich Wilhelm IV. durch die ihn bedrohenden Konzepte der parlamentarischen Demokratie geriet,¹⁰⁵ kann eine Spur der bislang nur von Friedrich August Stüler oder Julius Lessing ernst genommenen Leidenschaft dieses der aufklärerisch-liberalen Tendenzen des Vormärz zum Trotz an seinem Königtum von Gottes Gnaden festhaltenden und den ihm dadurch „*verliehenen mystisch-transzendenten Kräfte*“ vertrauenden Hohenzollern für die Symbolik der Unterschrift sein.¹⁰⁶ Der bildtheoretisch bedeutsamen Logik der *Politischen Theologie* Carl Schmitts (1888-1985) zufolge, wonach der Souverän

¹⁰³ Probst 2010, Abschnitt 8.

¹⁰⁴ Püschel 2001, S.28.

¹⁰⁵ Hegel 1981, S.326.

¹⁰⁶ Kroll 1995, S.31.

nicht redet, sondern handelt,¹⁰⁷ mögen die zahllosen Paraphen, Monogramme und Namens-Ikons im zeichnerischen Nachlass Friedrich Wilhelms IV. auch ein Signum des ihm immer wieder abgesprochenen Entscheidungswillens sein,¹⁰⁸ der sich aus einer unüberwindlichen Abneigung und Kompromisslosigkeit gegenüber den Modernisierungsprozessen des 19. Jahrhundert heraus entwickelnden „totalen politischen Isolation“¹⁰⁹ in eingebildete Erlasse und die Virtualität phantastischer, nur noch um ihrer selbst willen gestalteter Unterschriften flüchtete. Bezeichnenderweise kam dieser Konflikt zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen „romantisierender Weltauffassung“ und „realistischem Lebensgefühl“ aus Anlass einer Dokumentenvorlage während der Verhandlungen um die preußische Verfassung nach den von Friedrich Wilhelm IV. gehassten Ereignissen der Märzerhebung zum Ausbruch.¹¹⁰ Die Briefe, die in dieser Sache zwischen Friedrich Wilhelm IV. und dem damaligen Ministerpräsidenten der preußischen Märzregierung Ludolf Camphausen (1803-1890) gewechselt wurden, umkreisen eher persönliche Betroffenheit als die Belange der politischen Theorie. Keine Silbe deutet darauf hin, dass sich der König in jene Situation gestellt sah, die Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* als Rolle des Regenten in der „konstitutionellen Monarchie“ deduziert hatte.¹¹¹ Die Empörung, in die Friedrich Wilhelm IV. dadurch geriet, von seinem „Staats-Ministerium“ vor vollendete Tatsachen gestellt worden zu sein,¹¹² ist gleichwohl ein Echo der Verachtung gegen den Hegelschen Gedanken, dass „der Staat der sich selbst bestimmende und vollkommen souveräne Wille“ sei.¹¹³

„Das Schwere ist“, setzt Hegel an dieser Stelle weiter auseinander, „dass dieses Ich will als Person gefasst werde. Hiermit soll nicht gesagt sein, dass der Monarch willkürlich handeln dürfe; vielmehr“, so konnten sowohl die Ministerialbeamten der Märzregierung als auch Friedrich Wilhelm IV. in den Hegelschen *Grundlinien der Philosophie des Rechts* über das Verhältnis der konstitutionellen Monarchie zum Amt des Königs lesen, „ist er an den konkreten Inhalt der Beratungen gebunden, und wenn die Konstitution fest ist, so hat er oft nicht mehr zu tun, als seinen Namen zu unterschreiben.“¹¹⁴ Diese Relation war für Friedrich Wilhelm IV. nicht nur als Entseelung des Königsamtes, sondern auch als Profanierung der

¹⁰⁷ Schmitt 1934, S.11.

¹⁰⁸ Blasius 1992, S.14.

¹⁰⁹ Kroll 1995, S.33.

¹¹⁰ Bussmann 1987, S.34.

¹¹¹ Hegel 1981, S.326.

¹¹² Brandenburg 1906, S.104.

¹¹³ Hegel 1981, S.326.

¹¹⁴ Ebd., dass. + S.327.

Namenssetzung erlebbar. „*Das Für und Wider namentlich in Lebensfragen*“, wendet sich der Monarch in einer von heftigen Mehrfachunterstreichungen gespickten Epistel über eine selbstständig gefällte Entscheidung des Ministeriums am 20. Mai 1848 atemlos an Camphausen, „*darf es nicht in die Lage kommen, als Abgemachtes und Beschlossenes dem Könige vorzulegen [...] Der König darf, bei Gefahr seiner eigenen factischen [sic!] Entsetzung als König, nun und nimmermehr zu seinem Ministerium so stehen, wie das Publicum [sic!] und die Welt zu demselben stehen soll und muss.*“¹¹⁵ Die Angst vor der politischen Entmündigung durch die „*Constitutionellen [sic!] Zustände*“¹¹⁶ potenziert sich am 30. Mai 1830 in der Verbitterung über ein Amtsgeschäft, dass seinem Bruder Wilhelm I. widerfuhr, als der Majestät eine „*Erklärung [...] von fremder Hand geschrieben ihm ,zur Unterschrift‘ zugeschickt*“ worden war.¹¹⁷

Ihren Gipfel mochte diese Beseitigung des Königs als „*Subjekt der Souveränität*“ durch die „*moderne rechtsstaatliche Entwicklung*“ für Friedrich Wilhelm IV. zu diesem Zeitpunkt allerdings schon längst mit den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* erreicht haben.¹¹⁸ Diesen wohl in Unkenntnis der phantastischen Paraphen, namensstolzen Monogramme und mysteriösen Embleme des künftigen Königs und etwa zeitgleich zu dessen vermutlich ersten Begegnungen mit den Arabesken Albrecht Dürers 1821 veröffentlichten Formulierungen gemäß,¹¹⁹ musste zusammen mit der Gewalt des Königs auch die Symbolik seines Namens auf den modernen Staat übergehen und von diesem aufgehoben werden. Der „sich selbst bestimmende und vollkommen souveräne Wille“ figurierte für Hegel als „*Hieroglyphe der Vernunft*“.¹²⁰

III.3.5. Concrete Selbstständigkeit

Princip und Methode, der Titel der 1890 als Vermächtnis an „*meine jüngeren Kunstgenossen*“ publizierten späten Erzählung Ivan Lermolieffs alias Giovanni Morellis über die Grundlagen seiner Bildanalytik,¹²¹ würde eine ähnliche Spurensicherung der Spurensicherung veranlassen wie der methodologische Hinweis in dessen allererster Veröffentlichung von 1874, die „*Experimentalmethode*“ gliche in ihren Gegenständen der Kalligraphie. So wie diese knapp

¹¹⁵ Brandenburg 1906, S.105+106.

¹¹⁶ Ebd., S.106.

¹¹⁷ Ebd., S.129.

¹¹⁸ Schmitt 1934, S.12+13.

¹¹⁹ Hegel 1981, S.395.

¹²⁰ Ebd., S.326.

¹²¹ Lermolieff/ Morelli 1890, S.VII.

gehaltene, nicht näher ausgeführte und nur beiläufig geäußerte Parallelisierung mit der Geschichte der Handschrift und der Handschriftenkunde dem Anhänger des Verfahrens Morellis die Gelegenheit bietet, die Prämissen der „Experimentalmethode“ an den Texten über die „Experimentalmethode“ zu erproben, so lädt auch die von Morelli getroffene Unterscheidung zwischen Prinzip und Methode dazu ein, wissenschaftshistorisch bedeutsamen, von dem Autor aber uneingestanden oder unhinterfragten Lektüreindrücken nachzugehen. Das von Morelli durch seine kritischen Reflexionen über die Möglichkeit einer „*Kunstpsychologie*“¹²² und vor allem durch seine Seitenblicke auf die Graphologie und die wiederkehrenden Bemerkungen über „Schnörkel“ als Indizien der bildnerischen Handschrift eines Malers bekundete Interesse an den Tendenzen der Psychologie würde mit den 1890 gewählten Termini seine frühesten Anfänge wieder aufnehmen. Die 1824 erschienene Systematik über *Psychologie als Wissenschaft. Neu begründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik* des Philosophen und Pädagogen Johann Friedrich Herbart (1776-1841) stellt durch die hier getroffene einleitende Differenzierung von „*Prinzipien und Methoden*“¹²³ dann einen weiteren Eckpunkt für die stärker auf das 19. Jahrhundert bezogene wissenschafts- und ideenhistorische Kontextualisierung der „Experimentalmethode“ dar. Die begriffliche Analogie würde auch eine von Morelli eventuell schon während seines 1834 begonnenen Medizinstudiums empfangene Anregung dazu dokumentieren, sich den „*Gesetzen der geistigen Ereignisse*“ auf empirischer Grundlage methodisch zu nähern.¹²⁴

In den Entsprechungen der um 1850 sich steigernden Aufmerksamkeit für die psychologische Bedeutung von Paraphen in Unterschriften durch die Handschriftenanalysen Adolf Henzes zu der 1874 von Morelli geäußerten Vermutung über kalligraphische „Schnörkel“ als signifikantem Ausdruck des Charakters eines Schreibenden liegt ebenfalls eine vage Möglichkeit, alternativ zu der von Carlo Ginzburg aufgezeigten Ideengeschichte der „Experimentalmethode“ Morellis im makroskopischen Maßstab zu einer zeitgeschichtlich präzisieren und damit auch den politischen Implikationen näher rückenden Einbettung dieses bildanalytischen Verfahrens in die Wissenschafts- und Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts zu gelangen. Der zeichnerische Nachlass König Friedrich Wilhelms IV. ist weder von Morelli noch von Henze studiert worden, höchstens eine Bestärkung des seit seiner Jugend an für kunstvolle Schrift-Bilder eingenommenen Königs kann als eine unmittelbare Bezugnahme der Graphologie in Gestalt des ab 1851 in Deutschland äußerst erfolgreichen Adolf Henze zu den

¹²² Ebd., S.12.

¹²³ Herbart 1850, S.202.

¹²⁴ Ebd., S.203.

Schreibakten Friedrich Wilhelms IV. angenommen werden. Das nach 1860 nicht zuletzt in der Forschungsliteratur über diesen preußischen Herrscher zu beobachtende Abflauen des analytischen Interesses an den Paraphen von Unterschriften lässt in den übersteigerten Signaturen und symbolischen Linienspielen von der Hand Friedrich Wilhelms IV. jedoch eine bildgeschichtliche Parallele zu der Intensität jener Wertschätzung erkennen, die der Arabeske ästhetisch und epistemologisch um 1850, von Morelli noch 1874 entgegen gebracht worden war.

Auf Psychogramme orientiert, die aus Versehen folgen, weil Künstler „*wie die meisten Menschen, sowol [sic!] die redenden als die schreibenden, beliebte Worte und Phrasen, angewöhnte Redensarten haben, die sie, ohne dessen sich zu versehen, absichtslos hervorbringen*“ und das sich Gleichbleibende als das Charakteristische sich in diesen Automatismen besonders zuverlässig ausspricht,¹²⁵ ist die „Experimentalmethode“ trotz der von Morelli gesuchten Übereinstimmung mit der Kalligraphie ein Denkstil, dem sich die Bildpraxis Friedrich Wilhelms IV. allerdings zu verschließen scheint. Die Erhitzung des Königs über die auch das Unterzeichnen entzaubernden Regulierungen der konstitutionellen Monarchie lässt ahnen, das vor allem in diesem besonderen Fall die Unterschrift niemals in verräterischer, durch die Routine psychologische Tiefblicke gestattender „*Eile*“ gesetzt worden ist.¹²⁶ Dass „*viele regierende Fürsten große Namenszüge zeichnen*“¹²⁷ und diese feierlichen Signaturen als bewusstlose, durch ihre Gewohnheitsmäßigkeit aufschlussreiche Schreibakte nicht zu bezeichnen sind, ist den sich ausführlich selbst zelebrierenden, namensstolzen Schrift-Bildern Friedrich Wilhelms IV. exemplarisch zu entnehmen. Umso bemerkenswerter ist das Gewicht, dass Adolf Henze in den 1850er Jahren auf die Paraphen in seinen Untersuchungen vor allem der repräsentativen Autogramme von Künstlern legte, deren Namenszüge 1895 von Preyer bei aller Überzeugung, „*einzig und allein aus der Namensunterschrift [...] keine [...] geistigen Eigenschaften*“ erkennen zu können,¹²⁸ mit den Signaturen von Staatsmännern in einem Atemzug genannt werden.

Egalitär wie jede Psychologie, vermag auch die „Experimentalmethode“ oder die mit ihr verwandte Graphologie lediglich die Geistigkeit des natürlichen Körpers des Königs, jedoch nicht jene höheren Charakteristika aufzudecken, die Friedrich Wilhelm IV. seinem Anspruch

¹²⁵ Lermolieff/ Morelli 1890, S.94.

¹²⁶ Preyer 1895, S.203.

¹²⁷ Ebd., S.197.

¹²⁸ Ebd., S.203.

auf ein Königtum von Gottes Gnaden gemäß durch die ihm verliehene übernatürliche Amtswürde zukamen und die in Unterschriften und Namenszeichen von ihm visualisiert worden sind. Aus dieser Sicht entzieht sich das von Carl Schmitt so genannte „Subjekt der Souveränität“ den Deutungsmöglichkeiten einer Psychologie, die zwischen den symbolischen Schriftzeichen der unsterblichen Persona des Königs und Handschriften als Ausdruck der sterblichen Individualität nicht hinreichend zu unterscheiden vermag. Diese von Ernst Kantorowicz (1895-1863) rekonstruierte Trennung zwischen öffentlicher Funktion und konkreter Person des Herrschers in der *„politischen Theologie des Mittelalters“*¹²⁹ würde der unbeirraren Bemühungen Friedrich Wilhelm IV. um die Wiederbelebung von Ästhetiken und politischen Ideen des *„gotischen Mittelalters“*¹³⁰ wegen auch den bislang unbeachtet gebliebenen Namenszügen und Schrift-Bildern dieses Monarchen zu Grunde zu legen sein. Trotz wechselnder Gewichtung ihres Wertes für die eigentliche graphologische Analyse von Preyer *„das Individuellste des geistigen Menschen“*,¹³¹ von Michon *„das wichtigste Zeichen der Graphologie“*¹³² und von Henze *„höchst charakteristisch“* genannt,¹³³ sind Paraphen und kalligraphische Arabesken von der Handschriftenkunde stets als Indiz der Persönlichkeit eines Autors, doch zu keinem Zeitpunkt in ihrem *„Ausdruckssinn“* einer symbolischen politischen Form differenziert worden.¹³⁴ Bereits die sich Schriften zuwendende Bildforschung Johann Caspar Lavaters war von einem Menschenbild motiviert, dass zwischen Herrschern und Künstlern keinen Unterschied machte und die Physiognomik zu einer Überwindung gesellschaftlicher Distinktionen werden ließ.

Die von Friedrich August Stüler als Ausdruck des „regen Geistes“ Friedrich Wilhelms IV. mit Sympathie in Erinnerung gebrachten „wunderbaren Züge“ des Königs scheinen nicht nur den wissenschaftshistorischen Zusammenhängen mit der Entstehung der Graphologie, sondern auch den Schemata der Psychologie im 19. Jahrhundert zu widersprechen, wenn die Phantasie-Schriften des Fürsten als bildnerische Reflexionen der politischen Theologie zu lesen sind. Auch der von Alfred von Reumont als „Selbstthätigkeit“ der „künstlerischen Natur“ des Königs gedeutete Schreib- und Zeichenfleiß würde sich kaum als Ausdruck der *„concreten Selbstständigkeit“* deuten lassen, die der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz in seiner schon 1843 der „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis sekundierenden *Psychologie oder*

¹²⁹ Kantorowicz 1992, S.13.

¹³⁰ Hasenclever 2005, S.12.

¹³¹ Preyer 1895, S.201.

¹³² Michon 1965, S.44.

¹³³ Henze 1862, S.87.

¹³⁴ Cassirer 2010, S.228.

Wissenschaft vom subjectiven Geiste durch die „Gewohnheit [...] dem Menschen“ gegeben sah.¹³⁵ Nicht zuletzt der Morelli und seiner auf gestalterischen Angewohnheiten und Manieren fußenden Bildanalytik anzunähernde Kritizismus Immanuel Kants, in dessen *Kritik der reinen Vernunft* Bilder als Produkte definiert worden waren, denen das subjektive „*Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori*“ immer schon eingesenkt sei,¹³⁶ reiht sich in eine wissenschafts- und ideengeschichtliche Linien ein, die den Intentionen der Schrift-Bilder Friedrich Wilhelms IV. als symbolischen Formen des Gottesgnadentums zuwiderläuft, anstatt dass dieses Konvolut königlicher Zeichnungen eine bildgeschichtliche Parallele zu der sich im 19. Jahrhundert entfaltenden Graphologie und der mit ihr in Verbindung stehenden „Experimentalmethode“ Morellis als objektbezogene psychologische Forschung darstellen würde.

Aus der von Morelli als einem Wendepunkt ihrer Transformation markierten Bild- und Ideengeschichte des Konkreten wären die Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. dann auszuklammern, weil sich mit diesen Objekten das „*abstrakte Schema*“ der Souveränität „*als höchste, nicht abgeleitete Herrschermacht*“¹³⁷ zumindest auf dem Papier wieder und wieder reproduzierte und diese Paraphen, Monogramme und Embleme als Spuren einer „*concreten Individualisierung*“¹³⁸ der im 19. Jahrhundert erhebliche Wandlungen vollziehenden Subjektivität daher nicht angesehen werden könnten.¹³⁹ Die schiere Masse der vollkommen zweckfrei und um ihrer selbst willen entstandenen phantastischen Unterschriften und Namenszeichen Friedrich Wilhelms IV. zwingt jedoch zu einer Historisierung dieses Nachlasses jenseits der Zeitlosigkeit, die ihm durch die politischen Ideen dieses Königs buchstäblich „eingeschrieben“ ist. Die Aufarbeitung der vielfältigen Schrift-Bilder Friedrich Wilhelms IV. zielt weniger auf die Dechiffrierung dieser Zeichnungen als illustrierende Belege der Intentionen des Herrschers ab. Die produktivere wissenschafts- und ideengeschichtliche Frage an die sich wie ein Korrektiv zu den kulturellen und politischen Umbrüchen vor und nach 1848 gerierenden, als Versuche sowohl der Selbstbestätigung als auch der Selbsterforschung erscheinenden virtuellen Unterschriften Friedrich Wilhelms IV. liegt vielmehr darin, in welchem Maße die mit der Graphologie vorbereitete und bei Morelli schließlich ihre Respektlosigkeit voll und ganz bekundende, einzig und allein der

¹³⁵ Rosenkranz 1843, S.164.

¹³⁶ Kant 1998, S.243.

¹³⁷ Schmitt 1934, S.12.

¹³⁸ Rosenkranz 1843, S.95.

¹³⁹ Crary 1996, S.21.

Unmittelbarkeit des Auges vertrauende Formenanalyse die politische Idee der autoritativen Unnahbarkeit und des indiskutablen Absoluten im 19. Jahrhundert auszuhöhlen half.

Dass Morelli selbst in den von der Graphologie z.B. durch Jean-Hippolyte Michon als antrainiert, „*gekünstelt*“, ¹⁴⁰ nicht authentisch und daher für Charakterstudien ungeeignet eingestuften kalligraphischen „Schnörkeln“ dankbare Gegenstände der psychologischen Forschung erkennen konnte, offenbart mit Blick auf die symbolische Kalligraphie der Schrift-Bilder Friedrich Wilhelms IV. somit die politische Dimension der „Experimentalmethode“ in besonderer Weise. Innerhalb einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten verkörpert Morelli nicht deshalb einen Wendepunkt, weil Detailanalysen die Grundlage dieser kennerschaftlichen „Schule des Sehens“ sind und die Regel des Empirismus, abstrakt gültige Gesetzmäßigkeiten nur aus Vergleichen verwandter Einzelfälle zu gewinnen, durch die „Experimentalmethode“ in die Kunstforschung übertragen worden war. Auch durch den gedanklichen Sprung, als Elemente dieser empiristischen Überprüfung von Reihen ausgerechnet jene „materiellen Kleinigkeiten“ eines Kunstwerkes zu sammeln, die seinem Schöpfer im gestalterischen Vollzug versehentlich und „absichtslos“ passieren, würde der Bildanalytik Morellis noch nicht die paradigmatische Bedeutung einer Umwertung des Konkreten zukommen, wenn sich mit dieser Prämisse der „Experimentalmethode“ nicht zugleich eine Umwertung des Subjektiven und Individuellen verbinden würde, wonach die „*Persönlichkeit dort zu finden sei, wo sie am schwächsten eingesetzt ist*“. ¹⁴¹ Auch die von Carlo Ginzburg im Anschluss an Sigmund Freud formulierte semiotische Perspektive, die von Morelli angeregte „Spurensicherung“ würde „*die ideologischen Nebel [...] lichten, die die komplexe soziale Struktur des Spätkapitalismus immer mehr verschleiern*“, ¹⁴² weil die „Experimentalmethode“ und die ihr folgende Psychoanalyse durch Untersuchungen von Reflexen und mechanisch-zwanghaften Handlungen zu ihren verallgemeinernden Diagnosen kam und diese Abstraktion auf die Recherche sozialer und kultureller Zwänge übertragbar wäre, gibt der von Ginzburg als Initiierung eines „Indizienparadigma“ beschriebene Bildforschung Morellis noch nicht den Rang einer zentralen begriffsgeschichtlichen Wende.

Ideenhistorisch paradigmatisch ist die „Experimentalmethode“ als „Schule des Sehens“, die das Konkrete mit dem Allgemeinen bei der Beurteilung von „*Seele*“, „*Geist*“ und „*Wesen*“

¹⁴⁰ Michon 1965, S.33.

¹⁴¹ Wind 1994, S.45.

¹⁴² Ginzburg 2002, S.47.

verschränkt.¹⁴³ Mit Morellis Verfahren, den „Geist [...] des Meisters“¹⁴⁴ eines Gemäldes nicht durch Begutachtungen des allgemeinen „Totaleindrucks“ des Stils, sondern durch signifikante Reflexe und Automatismen des Künstlers verifizierte, war die Bewertung von Kunst nicht von ihrem Wollen, sondern in eigentümlicher Konsequenz von ihren Realisierungen abhängig gemacht worden. Dass auch politische oder kulturelle Ideen niemals für sich genommen, sondern immer nur in ihrem Gewordensein und ihrer „Verwendung“ sinnvoll zu erforschen sind,¹⁴⁵ ist als Grundsatz der „neuen Ideengeschichte“ Quentin Skinners eine Fortsetzung dieser bei Morelli bereits 1874 aus dem Geist der Kunst- und Bildgeschichte entspringenden, durch das „Studium der Formen“¹⁴⁶ das „Phänomen [...] aus der Verortung in philosophischen Entgegensetzungen wie abstrakt-konkret, universell-partikular, allgemein-besonders“ befreienden Bildforschung.¹⁴⁷ Noch das Nüchternste und Repräsentativste, sich als das Normale, Reguläre und Leidenschaftslose Gerierende, so wäre der Blick Morellis auf die schulmäßige Kalligraphie als etwas scheinbar wertfrei Objektives zusammenzufassen, trägt subjektiven Charakter - und umgekehrt. Diese, der politischen Theologie Carl Schmitts oder Ernst Kantorowiczs vollkommen widersprechende Kunstgeschichte als Geistesgeschichte bindet Reflexionen über die Königswürde nicht an die Akzeptanz ihrer Unsterblichkeit oder Unwandelbarkeit. So wie die „Experimentalmethode“ Morellis im reellen Einzelnen das Allgemeingültige, das Abstrakte im materiellen Besonderen zu entschlüsseln vermochte, geht von dieser Formanalyse eine umfassendere „erkenntnistheoretische Verschiebung“ hin zu einer historisierenden,¹⁴⁸ das vermeintlich Überzeitliche und Körperlose als momentane Erscheinung begreifenden, Bild- und Begriffsgeschichte zur wechselseitigen Ergänzung bringenden Untersuchung von Ideen aus.

Zum Kapitel einer an Morelli orientierten Bild- und Ideengeschichte des Konkreten werden die Blätter Friedrich Wilhelms IV. auch durch die Geschichte ihrer Erforschung. In der wissenschaftlichen Diskussion um diesen Regenten, der zugleich König und Künstler war und daher neben historischen und historiographischen stets auch methodologische Fragen herausfordert, setzt sich das Vorleben der „Experimentalmethode“ im 19. Jahrhundert bis heute fort. Nicht allein die Psychoanalyse, sondern vor allem auch die sie inspirierende und aus der Kunst- und Bildforschung stammende Umwertung des Konkreten war mit

¹⁴³ Lermolieff/ Morelli 1890, S.90.

¹⁴⁴ Ebd., S.89.

¹⁴⁵ Skinner 2009, S.60.

¹⁴⁶ Lermolieff/ Morelli 1890, S.26.

¹⁴⁷ Weigel 2003, S.95.

¹⁴⁸ Ebd., dass.

Biographien über Friedrich Wilhelm IV. wieder bestritten worden. „*Die Frage der marxistischen Historiographie nach dem Individuum*“, gab Dirk Blasius 1992 in kritischen Überlegungen über die Zukunft der Geschichtsschreibung in einer Weise zu bedenken, die als fortgeführte Entgegensetzung von Konkretem und Abstraktem auch das entscheidende epistemische Resultat der Bildforschung Morellis annulliert, „*wird dann zu einer Scheinfrage, wenn das ‚Allerpersönlichste‘ nach wie vor als die Abbraviatur des ‚Allerallgemeinsten‘ ausgegeben wird.*“¹⁴⁹

¹⁴⁹ Blasius 1992, S.11.

IV. Nachgezeichnet. Anton Springer, Giovanni Morelli und die Diagrammatik der Ironie

IV.1. Mit Händen und Füßen

Technikbewertungen lassen die verschiedenen ideengeschichtlichen Forschungsansätze in ihrer Differenziertheit weit stärker und umfassender hervortreten als jene Umwertungen, die es innerhalb der Ideengeschichte in Bezug auf ihren Umgang mit Texten gegeben hat. Dass bedeutende Ideenhistoriker des 20. Jahrhunderts vorrangig Textkritik betrieben haben und sich einschneidende Wandlungen der Ideengeschichte als historischer und historiographischer Methodik primär in der Reflexion und Erweiterung von Ansätzen der Textkritik vollzogen haben, ist gegen die Idee der Technik als Maßstab der Größe, Grenzen und Eigenheiten unterschiedlicher Zugänge der ideenhistorischen Forschung ein diese Historik auf die Wirkungszeit ihrer kanonisch gewordenen Urheber einschränkender Einwand. Noch den jüngsten Sammelbänden zur Einführung in die Ideengeschichte¹ fehlt die Anwendung dieser Denkart auf die Geschichte ihrer selbst, sodass diese Anthologien zumeist nur die Etappen der intellektuellen Fixierung des 20. Jahrhunderts auf Schrift und Sprache abbilden, eine medienübergreifende und damit auch die Präfigurationen der Ideengeschichte umfassende Wissenschaftsgeschichte dieser Methode allerdings vermissen lassen. Die Distanz, die trotz vereinzelter Seitenblicke auf die Kunst, z.B. bei Friedrich Meinecke in Bezug auf Johann Joachim Winckelmann² oder bei Quentin Skinner und dessen Sympathien für Ernst H. Gombrich (vgl. Kap. III.2.1.) bei den anerkannten Vaterfiguren der Ideengeschichte gegenüber der Bildforschung besteht und die höchstens ein Interesse für Kunsttheorien, aber eine nennenswerte Beachtung oder gar eine Praktizierung von Bildanalysen niemals zuließ, scheint die Perspektive der neueren Historiographie dieser Methode zu bestätigen. Eine Ideengeschichte, die ihr Selbstverständnis einer Archäologie der Entstehung, Wandlung und Wiederkehr ideeller Muster, Werte und Begriffe auf sich selbst anwendet, wird ihren Blick jedoch weder vor ideenhistorischen Ansätzen in der Kunst- und Bildgeschichte noch vor methodologisch verwandten Vorläufern vor allem des 19. Jahrhunderts verschließen können. Die sich auf Ernst Cassirer berufende kunst- und medienhistorische Frage nach der Technik (vgl. Kap. II.2.2) und deren spezifischem Anteil an der Produktion und Reproduktion kultureller Ideen lässt dabei nicht nur einen breiteren Rahmen ideenhistorischer Forschung, sondern auch eine Problematisierung dessen zu, was im 20. Jahrhundert als Ideengeschichte vertreten worden war.³

¹ Stollberg-Rilinger 2010, Mahler/ Mulsow 2014.

² Meinecke 1959, S.291ff.

³ Probst/ Klenner 2009.

Die von Morelli entworfene revolutionierende, die Beurteilung von Kunstwerken so einfach wie wirkungsvoll auf die Grundlage vergleichender Untersuchungen wiederkehrender signifikanter Details stellende kunstkennerschaftliche „Experimentalmethode“ ist als entscheidende Wende einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert daher auch ein markanter Bezugspunkt für Fragen nach den Entwicklungen und Wandlungen der Ideenforschung. Das von Carlo Ginzburg rekonstruierte, mit Giovanni Morelli sich im 19. Jahrhundert zwar in besonderer Weise verkörpernde, aber darüber hinaus die Menschheits- und Weltgeschichte angeblich seit ihren Anfängen begleitende „Indizienparadigma“ ist eine nachträgliche, von Morelli in dieser Tragweite nicht im Ansatz angestrebte ideenhistorische Dimensionierung der epistemischen Aufwertung des Details zur Spur als einer „Idee“ und deren Durchsetzung „in den verschiedensten Bereichen der Erkenntnis“. ⁴ Dass diese Genealogie retrospektiv, d.h. erst etwa hundert Jahre nach dem von heftigen Debatten begleiteten Debüt der „Experimentalmethode“ erfolgte, gibt gleichwohl Anlass dazu, nach dem Selbstbild einer Historik zu fragen, die der grundstürzenden Neubewertung des Details durch Morelli seinerzeit nur durch Befestigung der eigenen Standpunkte oder Gegenangriffe, aber nicht durch eine epistemologische Durchdringung und Historisierung bei der Bewertung der Grundlagen dieser Bildforschung antwortete. Weder von Morelli noch von den ihn kritisierenden Historikern und Kunstkennern waren für die Methodologie der Geschichtsforschung Konsequenzen aus der „Experimentalmethode“ gezogen worden. Sowohl ihr Schöpfer als auch ihre Gegner hatten dieses bildanalytische Verfahren rein instrumentell betrachtet und darin als das ganz Andere der Kunst- und Kulturgeschichte gepriesen bzw. verkürzt. ⁵

Dass in den bemerkenswert leidenschaftlichen zeitgenössischen Konflikten um Morelli und dessen Umwertung der Kunstgeschichte zu einer „positiven Kunstwissenschaft“ deren Gegner nicht etwa nur die alten Positionen schärfen, ⁶ sondern trotz aller Widersprüche die von Morelli vorgeschlagenen Methoden und Verfahren auch durchaus in überkommene Formen der Kunstforschung integriert und von Kontrahenten zum Teil sogar ironisch nachvollzogen wurde, gehört in eine Ideengeschichte der Technik, die zugleich auch Einblicke in die begrifflichen Grundlagen der historischen Forschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts

⁴ Ginzburg 2002, S.47.

⁵ Richter 1960, Morelli an Richter, 04.Februar 1882, S.207. – Morellis gegenüber Richter geäußelter Standpunkt, man würde „durch tägliche praktische Übung des Auges ... zum Kunsthistoriker, ohne es darauf abgesehen zu haben“, ist das Extrem dieser Opposition von Kunstgeschichte und Kunstkennerschaft als „Kunstwissenschaft“.

⁶ Richter 1960, Morelli an Richter, 23.Dezember 1883, S.297.

gewährt. Besonders drastische Feindseligkeiten wie die in der jüngeren Forschungsliteratur für den Streit um die „Experimentalmethode“ als repräsentativ angesehene Reibung zwischen Giovanni Morelli und August Schmarsow (1853-1936) weisen Spuren dieser pragmatischen Adaption der „Experimentalmethode“ nicht auf⁷ oder das in diesem mehrere Jahre währenden Streit um Zuschreibungen von Gemälden und Zeichnungen des jungen Raffael durch Schmarsow publizierte Faksimile eines Skizzenblattes mit der fokussierten Detailstudie einer Hand ist ein hintergründiger Wink des Autors (**Abb.47**). Direkt und offenkundig werden die für Morelli typischen vergleichenden Abbildungen anatomischer Details wie Ohren und Hände (**vgl. Abb. 20, 21**) von jenen kritisch eingestellten Forschern übernommen, die in ihrer Konfrontation mit Morelli wissenschaftstheoretische und philosophische Standpunkte behaupten wollen und der so fundamental neuen und mit frappanten Ergebnissen für sich einnehmenden „Experimentalmethode“ diese Tragweite absprechen. Nur so ist zu erklären, dass auch der Kunsthistoriker und Springer-Schüler Woldemar von Seidlitz (1850-1922) im Streit um Raffaels Jugendwerk bei aller Ablehnung der „Experimentalmethode“ einer seiner Publikationen vergleichende Konturzeichnungen nach Morellis Manier beigelegt hatte (**Abb.48**).

„Vergleichungen von Einzelheiten“, beeilte sich von Seidlitz, diese visuelle Argumentation auf eine Hilfstechne zu reduzieren, *„sind von Nutzen, wo sie zur Bestätigung einer auf andere Weise gebildeten Ansicht verwendet werden können. Aber allein für sich haben sie nur einen sehr bedingten Werth. Die Grundlage der Kunstwissenschaft als eines Zweiges der Geschichtswissenschaft“*, so von Seidlitz in dieser Broschüre von 1891 gegen die „Experimentalmethode“ ins Grundsätzliche gehend weiter, *„wird meiner Überzeugung nach stets die philologische, eigentlich aber modern-historische Methode der Quellenprüfung bilden, während sich auf diesem Gebiete die naturwissenschaftliche, auf Messung und Vergleichung von Thatsachen beruhende Methode nur in sehr beschränktem Maße wird verwenden lassen.“*⁸ Wie sehr nicht etwa nur der Konflikt mit August Schmarsow, sondern die gesamte, mit den 1880 veröffentlichten Studien Giovanni Morellis alias Ivan Lermolieff beginnende und eine ganze Reihe von Autoren mobilisierende Auseinandersetzung um die Jugend- und Lehrjahre Raffaels eine exemplarische Kraftprobe der Kunstgeschichte mit dem sie herausfordernden Morelli bedeutete, beweisen von Seidlitz‘ in diesem Zusammenhang formulierten, über die in Frage stehenden Teilaspekte der Raffaelforschung weit

⁷ Rössler 2009, S.214.

⁸ von Seidlitz 1891, S.6.

hinausgehenden und die Geisteswissenschaften per se betreffenden Bekenntnisse. „*Das Stilgefühl*“, sprang von Seidlitz 1891 exakt jener auf den „Totaleindruck“ eines Kunstwerkes orientierten ästhetischen Kunstforschung bei, gegen die Morelli seit 1874 so vehement polemisiert hatte, „*dieser innere Sinn, bei dessen bloßer Nennung es schon der Mehrzahl der rationalistisch veranlagten Naturen unheimlich wird, ist freilich als eine eingeborene, nicht erlernbare Kraft etwas Subjektives, aber nicht in der landläufigen Bedeutung von etwas Willkürlichem, sondern im Gegenteil in dem der festesten Gewissheit, die überhaupt für den Menschen erlangbar sei.*“⁹ Mit der Übernahme der Morellischen Bildpraxis war in diesem Streitfall daher nicht nur der Versuch verbunden, durch die Argumentation in der Sprache des Gegners zu einer auch für den Kontrahenten gültigen Entscheidung zu gelangen. Die Bildanalytik Morellis als bloßes Mittel zum Zweck betrachtend, vermochte von Seidlitz die als naturwissenschaftlich kritisierte „Experimentalmethode“ zu vollziehen und dennoch in den eigenen Grundsätzen souverän und unbeirrt zu bleiben, weil das Rational-Methodische als das bloß Nützliche die Qualität des Geistigen nicht zu berühren schien.

„*In deren der Ewigkeit angehörenden und nur zum kleinsten Theil zeitlich bedingten Tiefen*“, setzte von Seidlitz mit Blick auf die „*hinter den Werken verborgenen Persönlichkeiten der Künstler*“ seine Morelli widersprechenden und durch Morelli intensivierten Standpunkte über eine Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 1891 weiter auseinander, „*vermag der Menschegeist zum Glück hinabzusteigen, aber nicht mit Hülfe irgend welcher Methoden, sondern nur vermöge der Intuition, der Nachempfindung.*“¹⁰ Diese das Metaphysische streifende Kunstpsychologie mag nicht nur durch die provokante überlegene Ironie Morellis gegen Kunstphilosophie und Ästhetik, sondern auch durch die irritierende Einfachheit und Evidenz produziert worden sein, mit der die „Experimentalmethode“ kennerschaftliche Streitfragen klären half und die jegliche sich dem kritischen Sehen verschließende „*Autorität*“ besonders wirksam entzauberte.¹¹ Das Pathos, mit dem von Seidlitz sich und die „*Geisteswissenschaften*“ gegen die neue „*naturwissenschaftliche Forschungsweise, die kraft ihrer Experimentalmethode so glänzende und zahlreiche Ergebnisse zu Tage gefördert hat*“, abgrenzt und den „*Stil*“ als den Gegenstand kunsthistorischer Forschung schließlich als „*etwas nicht nur vorläufig, sondern absolut Irrationales*“ vor der Nüchternheit der von Morelli verkörperten Bildkritik in Schutz zu nehmen suchte,¹² offenbart jedoch ein

⁹ Ebd., S.7.

¹⁰ Ebd., S.6f.

¹¹ Lermolieff/ Morelli 1887, S.112.

¹² von Seidlitz 1891, S.6+7.

tiefergehendes, diese kunst- und bildtheoretische Auseinandersetzung ideenhistorisch weitendes Verständnis von Rationalität. Stärker als das Konzept einer wie auch immer verstandenen „Quellenprüfung“, zu der die „Experimentalmethode“ durchaus keinen Gegensatz darstellt und die ohne weiteres auch auf Texte anwendbar ist, hatte von Seidlitz ein instrumentelles, im Technischen keine gestaltete und gestaltende Form, sondern nur das Mittelbare und Zweckmäßige sehende Verständnis des Funktionalen in seiner Ablehnung der „naturwissenschaftlichen Forschungsweise“ geleitet.

Es ist fraglich, ob dieses auch anticartesianische und sich ausdrücklich auf Platon berufende wissenschaftstheoretische Gegenmodell allein durch Morelli herausgefordert worden war.¹³ Von Seidlitz' Bild der Kunst als etwas „der Ewigkeit angehörenden und nur zum kleinsten Theil zeitlich bedingten“ Ahistorischem und überzeitlich Gültigem macht den Widerstreit um die „Experimentalmethode“ gleichwohl zu einem bisher übersehenen ideenhistorischen Gegenstand, der als wissenschaftsgeschichtliches Moment auch die Historiographie der Ideengeschichte als historischer Methode bereichert, wenn nicht Textkritik und Hermeneutik, sondern das Verständnis von Technik als Indikator der Facetten ideengeschichtlicher Fragestellungen gewählt wird. Von Seidlitz' aus Anlass eines Expertenstreits formuliertes kunsthistorisches Credo veranschaulicht zudem, dass die „Experimentalmethode“ gerade als integrative Aufhebung tradierter begrifflicher Gegenführungen zu einer Übersteigerung von Polarisierungen führte, die das gesamte 19. Jahrhundert hindurch zu verfolgen sind. Deren Etappen sind daher an der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Bildanalytik Morellis zu messen. Die methodologische Neuerung führte trotz der mit ihr zu verbindenden disziplinären und begrifflichen Brückenschläge zu einer nennenswerten Annäherung von Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft zunächst nicht (vgl. Kap. III.2.5), hatte von Seidlitz die „Experimentalmethode“ als bloß instrumentell begriffen und diesen „Vergleichungen von Einzelheiten“ die Abstraktionsfähigkeit abgesprochen, war damit auch die nach Morelli als überwunden anzusehende Entgegensetzung von Allgemeinem und Besonderem, Universellem und Partikularem, Abstraktem und Konkretem weiter fortgeschrieben. Wenn Morellis Bildanalyse augenscheinlich schon durch ihre Klarheit und Einfachheit Anstoß erregte und wegen ihrer Evidenz eine epistemologische Aufwertung des Irrationalen auslösen konnte, dann deuten diese Reaktionen auf die „Experimentalmethode“

¹³ Woermann 1923. - Der 1922 von Karl Woermann verfasste Nachruf auf von Seidlitz enthält keine Angaben über weitergehende erkenntnistheoretische Interessen. 1891 (S.7) nahm von Seidlitz auf einen Aufsatz von Richard Schöne über Platons *Protagoras*-Dialog Bezug.

die auch geistespolitischen Dimensionen einer bildgeschichtlich erweiterten und darum die Maximen Morellis in ihren Mittelpunkt stellenden Ideengeschichte des Konkreten an.

Kommentarlose, zum Zeitpunkt der heftigsten Auseinandersetzungen um Morelli dessen vergleichende Detailbetrachtungen als Selbstverständlichkeit behandelnde Anwendungen z.B. in einem frühen Aufsatz von Konrad Lange (1855-1921) über die Jugendwerke Peruginos in der 1885 erschienenen Festschrift für Anton Springer (**Abb.49**) sind daher keine Indizien einer rigorosen Parteinahme für die „Experimentalmethode“, sondern Dokumente eines nur instrumentellen Verständnisses dieser Bildanalytik. Die damit scheinbar sympathisierenden typischen, vergleichenden Abbildungen von Händen und Füßen in den Texten Langes und von Seidlitz¹⁴ sind als rein pragmatische oder nur wohlwollende Gesten in Wahrheit das deutlichste Anzeichen eines inneren Widerstrebens der akademischen Kunstgeschichte gegen die Konsequenzen der „Experimentalmethode“. Einen Tiefpunkt ihrer Odyssee durch die kunsthistorische Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts erleben die seit den ersten Veröffentlichungen Morellis zu Ikons der Bildforschung gewordenen Detailfokussierungen von Fingernägeln und Ohrläppchen ausgerechnet im Werk jenes Autoren, der als Parteilager Morellis Woldemar von Seidlitz 1890 in Fragen der Raffael-Forschung attackiert hatte (**Abb.50**).¹⁴ Bei Feind und Freund der „Experimentalmethode“, darin belehrt dieser auf den ersten Blick wie ein ornamentaler Buchschmuck wirkende Einschub des sinnwidrig stark abstrahierten Schemas der Ohrbildung in Skizzenzeichnungen des jugendlichen Raffael, verkommt die Formanalyse Morellis vor 1900 zum Formalismus, weil in Bezug auf das Technische eine nicht zuletzt auch durch die Theoriefeindlichkeit Morellis (vgl. Kap. III.1.1.) blockierte Idee fehlte, die in der „Experimentalmethode“ mehr sehen ließ als nur ein probates Mittel zum Zweck.¹⁵

Paradigmen und deren Rekonstruktion stellen nur unwesentliche, ja sogar widersprüchliche Zielsetzungen für eine ideenhistorische Forschung dar, die sich in ihrem Interesse an der Geschichtlichkeit von Werten, Normen und Begriffen der Wechselhaftigkeit des scheinbar unumstößlichen Allgemeingültigen widmet und in dieser Spurensuche nach den Wandlungen

¹⁴ Über den Raffael-Spezialisten W.Koopmann sind in den einschlägigen biographischen und bibliographischen Quellen keine Lebensdaten oder Nennungen des vollen Namens zu finden. 1895 veröffentlicht Koopmann, darin dem publizistischen Stil der komprimierten Broschüren im Konflikt um das Jugendwerk Raffaels treu bleibend, ein modernekritisches und den philosophischen Kern der Einwände von Seidlitz gegen Morelli bis zur Unkenntlichkeit überzeichnendes Pamphlet mit dem Titel *Verstand und Empfindung. Keine Streitschrift*.

¹⁵ Cassirer 1995, S.45. - Das Technische als „angewandte Naturwissenschaft“ und bloßes Werkzeug des Willens zu begreifen, weist Cassirer am Beispiel des Ingenieurs und Schriftstellers Max Eyth (1836-1906) als typische Tendenz der Technikphilosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts aus.

des vermeintlich Unwandelbaren immer auch das historisiert und kritisiert, was als unverrückbares paradigmatisches Orientierungswissen in den Wissenschaften kanonisiert wird (vgl. Kap. III.1.2, bes. S.107f.). Aus dieser Sicht steht der von Quentin Skinner in Ernst H. Gombrich für die „neue Ideengeschichte“ als Maßstab gewählte *„Umgang mit Paradigmen“* zur Ideengeschichte ebenso in Widerspruch wie die ideengeschichtliche Archäologie eines „Indizienparadigmas“ im Zusammenhang mit der „Experimentalmethode“ Giovanni Morellis durch Carlo Ginzburg.¹⁶ Gewiss belegt die Entdeckung Arthur Conan Doyles und vor allem Sigmund Freuds als Leser der Lermolieff-Schriften Anfang der 1890er Jahre¹⁷ den Beginn der von Morelli ausgehenden bedeutsamen *„erkenntnistheoretischen Verschiebungen in den Kulturtheorien um 1900“*.¹⁸ Doch auch in einer Kritik an dem von Ginzburg beschriebenen „Indizienparadigma“ und dem Hinweis darauf, dass Morellis Bildanalytik zu jenem Zeitpunkt der Berührung mit Freud zumindest in der Kunstgeschichte ihre provozierende Kraft verloren, in Reaktion auf Morelli gerade die von ihm verabscheute ästhetisierende Kunstgeschichte die „Experimentalmethode“ reproduziert und zur zweckmäßigen methodologischen Ergänzung abgeschliffen hatte, liegt für die ideenhistorische Aufarbeitung noch keine typische Aufgabe. Auf Diversität gerichtet, liefert die Ideenforschung weder Verfallserzählungen noch Erfolgsgeschichten. Aus der Spezifik der ideenhistorischen Frage nach den Transformationen von Werten, Normen und Begriffen folgt vielmehr ein gesteigertes Augenmerk für Widersprüche und Konflikte, zu denen Ideen, der Notwendigkeit ihrer Deutung wegen, immer auch politischen Anlass geben. Der Ideengeschichte ist an einem möglichst umfassenden Wissen über die sich historisch entfaltende, innere Gegensätzlichkeit einer Idee gelegen. Umso zwangsläufiger ist die Integration unterschiedlicher Objekte und der zu ihrer Erforschung nötigen unterschiedlichen Methoden, um den Wirkungen und besonders den Verursachungen der Umdeutung von Ideen durch Schrift und Sprache, Bild und Handlung im Einzelnen nachspüren zu können.

Mit der epistemischen Aufwertung des Details durch die Bildanalyse Giovanni Morellis verbindet sich daher nicht nur der entscheidende Wendepunkt in der Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert, sondern auch die Grundlegung einer „konkreten Ideengeschichte“. Bilder nicht als Aktionen oder Reaktionen innerhalb eines bestimmten kulturellen oder politischen Kontextes begreifend und daraus ableitend, sondern durch vergleichende Untersuchungen der Bildobjekte zu den ihnen immanenten

¹⁶ Skinner 2009, S.21.

¹⁷ Ginzburg 2002, S.17.

¹⁸ Weigel 2003, S.95.

Verallgemeinerungen gelangend, figuriert die „Experimentalmethode“ als folgenreiches Ende der Entgegensetzung von Konkretem und Abstraktem, zugleich aber auch als eine frühe nicht semiotische, sondern form- und objektbezogene Ideenforschung. Fragile subjektive, den engen Wirkungskreis des Persönlichen und Privaten selten verlassende Objekte wie Zeichnungen und Skizzen sind für diese Ideengeschichte, deren Recherchen sich weniger an dem Nachweis der von etablierten Ideen ausgehenden Zwänge, als vielmehr an der Erkenntnis der Wege und Schleichwege der Entstehung neuer Varianten und Wendungen von Ideen entzündet, exemplarische Gegenstände.

Die vorliegende Untersuchung wandte sich darum zunächst Bildpraktiken zu, denen eine explizite Bildtheorie nicht zugrunde gelegt worden war, die sich aber dennoch oder gerade deswegen als Einwand gegen die deduktiven, die Leistungen der Sinne den Gedankenleistungen nachordnenden Begriffe des Konkreten und Abstrakten in der Hegelschen Philosophie gerierten (Kap.II). In einem weiteren Schritt waren jene Tendenzen aufzuzeigen, die der hegelschen Idee des unbestimmten Abstrakten als Ausgang des sich dialektisch entwickelnden Konkreten sowohl praktisch als auch theoretisch eine Umkehrung entgegensetzten und nunmehr das Abstrakte aus dem Konkreten im Sinne von Erfahrung und Kritik folgen ließen (Kap. III). Stärker noch als die bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts bestehende und von den Kritikern Morellis aufgrund seiner medizinischen Ausbildung für die „Experimentalmethode“ als prägend angenommene diagnostische „Schule des Sehens“ in der Anatomie und Physiognomie muss die sich um 1850 entwickelnde empiristische Erfahrungswissenschaft und deren Forderung, Aussagen über das Gesetzliche und schlechthin Gültige durch die wiederholte Überprüfung gleichartiger Objekte zu gewinnen, die typischen Reihenvergleiche der Bildanalytik Morellis angeregt haben. Im Widerstreit um das Verhältnis des Abstrakten zum Konkreten und die Frage, ob das Einzelne aus dem Allgemeinen oder das Allgemeine aus dem Einzelnen abzuleiten sei, verbindet sich mit Morelli nicht zuletzt durch dessen Übertragung der von seinen Gegnern als „*Statistik*“ verachteten empiristischen Tatsachenforschung auf historische und ästhetische Objekte repräsentativ eine Aufhebung dieses Oppositionsschemas und ein die bisherigen sinnverwandten Bildtheorien und Bildpraktiken integrierender Detailbegriff,¹⁹ der im Konkreten das Abstrakte, im Besonderen das nicht weiter abzuleitende allgemein Gültige, im Solitären und Individuellen das sich selbst Regeln Gebende erkennen ließ.

¹⁹ Schmarsow 1880, S.36.

Ihren letzten Schritt unternimmt eine Entwicklungsgeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert nicht durch einen rezeptionsgeschichtlichen Aufriss von Gefolgschaften und Gegnerschaften der „Experimentalmethode“, wenn die daran auszurichtende Genealogie des Konkreten ideengeschichtlich sein will. Nicht die von Ginzburg markierte Verbreitung einer neuen Auslegung der Idee des Konkreten, sondern Betrachtungen über die wegen dieser Zäsur möglich werdenden weiteren Varianten und Wendungen dieser Idee bilden den Abschluss des Widersprüche und Konflikte filternden ideenhistorischen Kursus. Diese abschließenden Betrachtungen konzentrieren sich der bis heute anhaltenden und vielfach variierenden Ressentiments (vgl. Kap.I.1., Kap.III.3) gegen die Geistigkeit des von Morelli verkörperten Begriffs des Konkreten wegen im Folgenden auf eine Urszene. Die neben vielen anderen Oppositionsschemata das Denken des 19. Jahrhunderts prägende Dichotomie zwischen Konkretem und Abstraktem, Universellem und Partikularem, Allgemeinem und Besonderem mochte durch die Bildanalytik Morellis überwunden worden sein – der Konflikt um die Autonomie des Einzelnen setzt sich fort. Umwertungen von Ideen, deren Substanz Interpretationen und Stellungnahmen zwangsläufig macht und deren Wirksamkeit daher niemals zu separieren ist, verstärken oder verdeutlichen mitunter Auslegungen dieser Idee, die schon vor ihrer Umwertung bestanden, aber zu dem Zeitpunkt noch als nebensächlich oder allzu selbstverständlich galten. Diese der Technik- und Wissenschaftsgeschichte ebenfalls eingeschriebenen Ideenkämpfe lassen letztlich auch verständlicher werden, warum Morelli bei aller Nüchternheit seines analytischen Verfahrens antiautoritär argumentierte und den Traditionalismus als „*Feind aller Freiheit der Forschung*“ anzugreifen fähig war²⁰ oder sich im Konflikt um die „Experimentalmethode“ selbst ein als seelenruhiger „*Staatsdiener*“ charakterisierter Kunsthistoriker wie Woldemar von Seidlitz²¹ in das „*außergewöhnlich kampflustige Völkchen*“ seiner Kollegen einreichte.²²

IV.2. Fußstellungen

Den ironischen, durch Wohlwollen die Vorstöße Morellis und der „Experimentalmethode“ zu brechen suchenden Vergleichsabbildungen von Fußstellungen in Gemälden Peruginos aus einer 1891 erschienenen Publikation Woldemar von Seidlitz‘ gingen Visualisierungen voraus, die bereits 1878 durch Anton Springer (1825-1891) in seine mehrfach nachgedruckte Parallelbiographie über *Raffael und Michelangelo* eingerückt worden waren (**Abb.51**). Die Gelegenheit dazu, sich an Morelli und dessen ab 1880 mit der Veröffentlichung kritischer

²⁰ Lermolieff/ Morelli 1887, S.112.

²¹ Woermann 1923, S.8.

²² von Seidlitz 1891, S.4.

Studien über italienische Gemälde in den Galerien von München, Dresden und Berlin deutsche Kunstgelehrte zu heftigen Reaktionen herausfordernden „Experimentalmethode“ zu reiben, hatte sich von Seidlitz schon 1885 aus Anlass der Festschrift zum 60. Geburtstag Anton Springers geboten und es vermag die Diktion der gegen Morelli und seine Anhänger gerichteten Broschüre über den jungen Raffael von 1891, aber auch die ihr zu Grunde liegende Graphik Springers von 1878 weiter zu erhellen, dass von Seidlitz auf diese Modifikation der Bildstrategie der „Experimentalmethode“ nicht schon 1885 zurückgriff. Als „*Frucht seiner Wallfahrten nach Oberitalien*“ durch die unmittelbare Anschauung und Dokumentenkenntnis gesättigt,²³ setzte von Seidlitz‘ Text von 1885 bei der Klärung strittiger Zuschreibungen allein auf Expertise in der Sache. Der Essay suchte nicht nach philosophischen Argumenten, die von Seidlitz schließlich 1891 gegen die „Experimentalmethode“ und mit ihr gegen alles Rational-Methodische in der Kunstgeschichte in Anschlag brachte. 1885 noch ebenso wie Schmarsow einen Gelehrtenstreit über kunsthistorische Sachfragen führend, macht der Autor seine Kritik an Morelli 1891 schließlich zu einer Prinzipienfrage. Diese ins Grundsätzliche gehende, das Selbstverständnis der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft betreffende, eine weltanschauliche Entscheidung einschließende Ablehnung erst scheint von Seidlitz der „Experimentalmethode“ Morellis gegenüber jene Sicherheit gegeben zu haben, sich ihrer Bildtechniken jovial zu bedienen.

Den 1891 formulierten Einwand, in keinem wie auch immer gearteten und von Morelli in besonderer Weise geforderten „*Studium der Formen*“ würde sich die Kunstgeschichte ganz erschöpfen und in der Bildanalyse höchstens ein Hilfsmittel oder ein Anfangsgrund, aber niemals der Endzweck der Kunstforschung zu sehen sein,²⁴ trug von Seidlitz 1885 noch in sehr gemilderter Form vor, wenn es sich diesem frühen Aufsatz zufolge Morelli zum Ziel gemacht habe, „*erst nach Sicherstellung der äußerlichen Belege die Überlieferung zur Vervollständigung des Bildes einer künstlerischen Persönlichkeit oder einer Schule mit heranziehen*“.²⁵ Dass sich von Seidlitz einem Nekrolog gemäß zunächst „*in vielen Beziehungen an Lermolieff-Morellis Bilderbestimmungen anschloss*“,²⁶ offenbart sich jedoch durch den Bildverzicht in seiner ersten mit Morelli ins Gericht gehenden Publikation schon zu diesem Zeitpunkt als ein sehr einschränkendes, diese Bildanalytik als nützlich für Vor- und

²³ Woermann 1923, S.10.

²⁴ Lermolieff/ Morelli 1890, S.26.

²⁵ von Seidlitz 1885, S.65.

²⁶ Woermann 1923, S.10.

Zuarbeiten der kunsthistorischen Forschung, deren eigentlichen Selbst- und Endzweck aber als verfehlend bewertendes Verhältnis zur „Experimentalmethode“. In ihren Konklusionen und Ergebnisformulierungen, so wäre auch zu interpretieren, dass von Seidlitz‘ Text in der Festschrift für Anton Springer von 1885 mit der Analytik Morellis operiert und dennoch darin Abbildungen im Sinne der „Experimentalmethode“ fehlen, vermag die Kunstgeschichte auf experimentelle Bildvergleiche zu verzichten und im Druck wegfallen zu lassen wie der Architekt das Baugerüst nach Fertigstellung eines Gebäudes.

Im Todesjahr Giovanni Morellis und Anton Springers 1891 dann ein von Springer 1878 in die Raffael-Literatur eingeführtes Bildmuster der vergleichenden Detailanalyse in Erinnerung zu bringen, mag rückblickend auch als ein Akt der Pietät erscheinen. In Gestalt eines Anhängers Morellis noch immer von einem Kontrahenten verfolgt, dessen Grenzen von Seidlitz durch quellenhistorische Darlegungen bereits 1885 zu beweisen bemüht gewesen war, wirkt die bewusst erst in die Schlussworte seiner Streitschrift eingeschaltete Visualisierung wie ein Stoßseufzer des Forschers über einen anhaltenden lästigen, wissenschaftstheoretisch als irrelevant betrachteten Zwist. Zugleich liegt in der sarkastisch gegen einen Anhänger der „Experimentalmethode“ gerichteten und dabei mit deren Techniken spielenden Bebilderung aber auch eine Art Mitleid und Nachsicht, mit der von Seidlitz 1891 in Anbetracht wenig origineller Adepten dieser Bildanalytik den Kern der Lebensleistung des „*jüngst verstorbenen Senator Morelli*“ respektiert.²⁷ Als Wiederaufnahme einer singulären wissenschaftlichen Graphik aus der Parallelbiographie über *Raffael und Michelangelo* von Anton Springer trägt die vergleichende Fokussierung von Fußstellungen in von Seidlitz‘ Raffael-Buch von 1891 aber auch die Signatur eines sehr persönlichen Schüler-Lehrer-Verhältnisses. Ohne das von Seidlitz in Nebensätzen oder Fußnoten darauf hingewiesen hätte, sind die „*Füße von zwei Bildern Peruginos*“ in der 1891 erschienenen Broschüre auch Spuren der intellektuellen Biographie von Seidlitz‘,²⁸ der sich ab 1874 dem „*Studium der Kunstgeschichte ... unter Springers Leitung in Leipzig mit allem Eifer hingab*“ und anschließend 1878 in den Berliner Museumsdienst in jenem Jahr eintrat,²⁹ in dem das erfolgreichste und auflagenstärkste wissenschaftliche Werk des Leipziger Ordinarius für Kunstgeschichte erschienen war. Exakt dem Abschnitt aus *Raffael und Michelangelo* über die Jugend Raffaels und dessen Nähe zu Perugino entnommen, bedeutet die 1878 durch Springer erdachte „*vergleichende*

²⁷ von Seidlitz 1891, S.9.

²⁸ Ebd., S.36.

²⁹ Woermann 1923, S.9.

*Darstellung von Fußstellungen*³⁰ in ihrer 1891 erfolgten Deklination auch symbolisch ein Bekenntnis von Seidlitz‘ dazu, in den eigenen Ansichten über Peruginos Einfluss auf Raffaels Anfänge wieder oder erneut auf Standpunkten Springers zu stehen. Die Konfrontation mit einem schon von seinem Förderer verhandelten Thema mochte von Seidlitz zu einer erneuten Durchsicht der Werke Springers veranlasst haben und bei dieser Gelegenheit der Blick des Schülers auf die so sehr an Morelli gemahnende Abbildung in *Raffael und Michelangelo* gefallen sein. Zusammen mit der nun auch optisch wirksamen, mit Ironie zu glänzen suchenden Erwiderung auf widersprüchliche Ergebnisse der „Experimentalmethode“ hatte von Seidlitz 1891 durch seine Fortschreibung einer Bildidee Springers von 1878 in Bezug auf den bisherigen Umgang mit Morelli ein Denkmal für seinen Lehrer gesetzt, der nur wenige Wochen nach Morelli verstorben war.

Irritierend, d.h. ideenhistorisch weiterführend ist die Wiederkehr der eigenwilligen visuellen Argumentation Springers jedoch nicht als rhetorischer Effekt in einem Expertenstreit oder gar als persönliche Geste unter Gelehrten. In den von vergleichend nebeneinander abgebildeten Ohren und Händen „übersähten“ Studien Morellis finden sich Paralleldarstellungen von Füßen oder Fußstellungen nicht ein einziges Mal,³¹ dass der Schöpfer der „Experimentalmethode“ an „*Ohren und Händen die Diagnose üben würde*“,³² ist nicht zuletzt durch die von Morellis Gegnern verfassten karikierenden Polemiken topisch festgeschrieben worden, so dass von Seidlitz mit seiner Adaption der „Experimentalmethode“ durch einen Abgleich von Fußstellungen und Füßen ein äußerst untypisches Beispiel gewählt hatte, die Übernahme einer diesbezüglichen Vorlage aus Morellis Schriften ausgeschlossen werden kann und nur die Parallele zu Springers Tableau eine bildgeschichtliche Kontextualisierung ermöglicht. Auch durch die mitunter aus Skepsis resultierende große,³³ sich zur Popularität seiner Schriften in umgekehrter Proportionalität verhaltende Seltenheit der Beachtung von Springers Visualisierungen wird die Aufmerksamkeit von Seidlitz‘ für die „Vergleichenden Darstellungen von Fußstellungen“ in dem Werk über *Raffael und Michelangelo* zu einer Überraschung, die den Grund für das ikonische Zitat allzu leicht in einer sentimental Beziehung suchen lassen könnte. Außer in den Reproduktionen durch die zweite und dritte

³⁰ Springer 1878, S.53.

³¹ Wind 1994, S.45.

³² Schmarsow 1881, S.49.

³³ Springer 1895, S.III. – Im Vorwort der posthum durch Springers Sohn Jaro Springer besorgten dritten Auflage von *Raffael und Michelangelo* räumt der Herausgeber zahlreiche Fehlzuschreibungen und allzu leichtfertige Autorisierungen von Handzeichnungen durch seinen Vater ein; Korrekturen unterblieben aber, um die Authentizität des Werkes nicht zu gefährden.

Auflage von *Raffael und Michelangelo* 1883 bzw. 1895 ist Springers Fokussierung der für Raffael typischen Fußstellung offenbar allein durch von Seidlitz weiter getragen worden.³⁴ Doch aus einer nur biographischen Perspektive betrachtet, wäre dieses Interesse von Seidlitz selbst in seiner Einzigartigkeit eine ausführlichere Betrachtung kaum wert.

Aus dem Erscheinungsjahr der ersten Auflage von Springers *Raffael und Michelangelo* stammt ein selten verfolgter, für eine Ideengeschichte des Konkreten ebenso wie für eine „konkrete Ideengeschichte“ vollkommen konstitutiver Gedanke Hermann von Helmholtz‘. „Oft genug“, überrascht von Helmholtz in seinem Vortrag über *Die Tatsachen in der Wahrnehmung* seinen ideenhistorisch interessierten Zuhörer und Leser 1878, „gewinnt ja auch ein alter Begriff, an neuen Thatsachen gemessen, eine lebhaftere Beleuchtung und ein neues Ansehen.“³⁵ In diesem Sinne verdient die Nachwirkung der von Springer erdachten Vergleichung von Fußstellungen auf von Seidlitz und dessen gegen Morelli gerichtete Stellungnahme wissenschafts- und ideengeschichtliche Aufmerksamkeit. Der Effekt, den die Graphik Springers auf dessen Protegé gemacht hatte, besteht nicht nur durch von Seidlitz‘ Anwendung der „Experimentalmethode“ gegen deren Verfechter, sondern infolge der eigentümlichen, angesichts der ausschließlich Ohren und Hände fixierenden Bildvergleiche Morellis verfremdend wirkenden Parallelisierung von Füßen auch in einer karikierenden Verdrehung. Im Gegensatz zu Springer mit der Wahl genau dieser zu vergleichenden Details gegen Morelli offen auftretend, wird von Seidlitz‘ durch seine auf die 1878 veröffentlichte Bebilderung seines Lehrers buchstäblich „fußende“ überlegen-wohlwollende Abbildung von 1891 zum Indikator dafür, in welchem Maße bereits Springers unkommentiert gebliebene „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ ein ironisches Pathos der Distanz gegenüber der „Experimentalmethode“ eingeschrieben war. Eine Grundlage dieser, die Anliegen der Rezeptionsgeschichte umkehrenden Ideenforschung bildet neben Hermann von Helmholtz‘ Anregung von 1878 auch der von Karl Marx bereits 1857/58 skizzierte evolutionstheoretische Gedanke, erst die Konstitution des Nachgeborenen würde die Physis des Vorfahren ganz verständlich machen,³⁶ also zusätzliche Varianten einer Idee das Verständnis für die Spezifik

³⁴ Möglicherweise sind die mehrfach als Kuriosum verlegten, Berliner Gymnasiasten im Jahre 1902 abverlangten Schüleraufsätze über *Die Beine der Hohenzollern* (hg. von R.E. Hardt, Berlin 1960 bzw. von Helmut Caspar, Berlin 1990) am Beispiel der Statuen der 1895 von Kaiser Wilhelm II. in Auftrag gegebenen und 1901 fertig gestellten Siegesallee in Berlin noch ein Echo auf die Bildidee Springers.

³⁵ von Helmholtz 1878, S.218.

³⁶ Marx 1976, S.40. – „*Die Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen.*“ Das Fragment über *Die Methode der politischen Ökonomie* umkreist intensiv das Verhältnis von Abstraktion und Konkretion.

dieser Varianten unter einander schärfen und somit nicht nur das Alte das Neue, sondern auch das Neue das Alte erklären.

Die auf Morelli zu reagieren scheinende, dabei zwar die typischen Bildvergleiche der „Experimentalmethode“ an untypischen Bildelementen erprobende, ansonsten jedoch vollkommen unambitionierte, die Ähnlichkeit zu der ab 1874 erstmals in Form von Zeitungsaufsätzen bekannt gewordene neuartige Bildanalytik mit keinem Wort erwähnende Bildlichkeit in Springers *Raffael und Michelangelo* von 1878 ist in ihrem Grad an geistespolitischer Symbolik und als Indiz eines mehr oder weniger weiterführenden Verständnisses für die „Experimentalmethode“ durch die Schärfe zu erschließen, die ein Nachfolger wie von Seidlitz diesem Bildmuster beizulegen vermochte. Hatte von Seidlitz 1891 mit seiner Gegenüberstellung von „Füßen von zwei Bildern Peruginos“ im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Absage an die Bildanalytik Morellis dessen Verfahren sarkastisch aufgegriffen und damit zugleich die völlig neuartige Antwort Morellis auf bereits Springer beschäftigende Fragen nach der Jugendentwicklung Raffaels mit Morellis eigenen Techniken ab absurdum zu führen versucht, nahm Springer mit seinem an Morelli gemahnenden Bildvergleich von 1878 über die Ästhetik und Ikonografie des jungen Raffael weder auf die von Morelli zu diesem Problem geäußerte gegensätzliche Auffassung im Besonderen, noch auf die „Experimentalmethode“ im Allgemeinen Bezug. Mit dem Ziel einer Verteidigung und Abgrenzung gegen Morelli wiederbelebt, rückt Springers absolut sachlich und konstruktiv eingesetzte „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ von 1878 erst durch ihre Morelli explizit ablehnende Paraphrasierung von 1891 als Ausdruck einer bestimmten Haltung zu Morelli in den Blick. Zum Argument in einem auf Prinzipienfragen über Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft zielenden Gelehrtenstreit zugespitzt, sind die „Füße von zwei Bildern Peruginos“ in einer Streitschrift Woldemar von Seidlitz von 1891 aber vor allem eine Verdichtung dessen, was einem Schüler ab 1878 in Bezug auf Giovanni Morelli und die „Experimentalmethode“ von seinem Lehrer vermittelt werden konnte.

Wie sehr Springer die Bildidee von Seidlitz verpflichtet ist, die eigentümliche Morellikritische Füßescheidung von 1891 ein Nachbild auf ein Vorbild von 1878 darstellt und diese Ikonographie einer Ironisierung der „Experimentalmethode“ daher die Entwicklung einer Grundhaltung dokumentiert, die bereits vor der breiteren, erst durch die 1880 in Buchform publizierten Studien Morellis über Galerien in Deutschland ausgelöste intensivere Reaktion der Kunstgeschichte bestanden haben und dieser darum auch vorgreifen und sekundieren

mochte, erweist nicht zuletzt die Durchsicht jener Texte und Passagen, mit denen Morelli den vehementen Widerspruch der Raffael-Forschung bewirkt hatte. Weder im Bild noch im Wort, in seinen Visualisierungen nicht und auch nicht in seinen schriftlichen Formulierungen kann Morelli einen Anlass zu der von Seidlitz so selbstverständlich als Anwendung der „Experimentalmethode“ vollzogenen Vergleichung von Füßen gegeben haben oder zur Geschichte der ironischen Rezeption dieser Bildanalytik und dem Kontra gegen den auf Nebensächlichkeiten so großen Wert legenden Morelli mit dessen eigenen Mitteln gehört auch, dass die in jenem, den euphorischen Streit der Kunstgeschichte mit Morelli um die Deutung des jungen Raffael verursachenden Studententext zu findende, nur sehr beiläufige Erwähnung von Füßen mit einem Augenzwinkern als signifikante Nebensächlichkeit durch von Seidlitz fokussiert worden ist. Im Wortlaut der ebenso wie die den Ruf der „Experimentalmethode“ begründende und bis heute prägende erfolgreiche Zuschreibung des Gemäldes *Schlummernde Venus* (1508/10) in der Dresdener Gemäldegalerie an Giorgione auf die Experten und Leser der Galerienstudien von 1880 spektakulär und revolutionierend wirkenden Behauptung Morellis,³⁷ als Lehrer Raffaels käme außer Perugino vor allem auch Timoteo Viti in Frage, findet sich jedenfalls nur ganz kurz aufblitzend und in einer unverfänglichen Aufzählung angedeutet, was von Seidlitz 1891 zum Anlass eines triumphierenden Gegenangriffs ausbauen wird. „*Wie Lorenzo Lotto früher Correges war als Corregio selbst*“, jongliert Morelli an dieser Stelle seines folgenreichen Textes zunächst erneut die von ihm seit dem ersten Aufsatz von 1874 bekämpften Klassifizierungen des „Totaleindrucks“ durch die ästhetisierende Kunstkennerschaft, „*so sehen wir, dass Timoteo Viti mehrere Jahre vor Raffael seinen Werken Raffael'sche Anmuth und Raffael'schen Duft einhauchte. Allein nicht nur die Auffassung hat in den jugendlichen Bildern des Timoteo etwas, was an Raffael gemahnt,*“ so Morelli gegen die stilbezogene Kunstkennerschaft die kennerschaftliche Detailanalyse exemplarisch ausspielend 1880 weiter, „*auch die Form der Hände, der Füße, des Gesichtsovals, die Art, die Falten zu legen, erinnern bei ihm an seinen jüngeren Landsmann.*“³⁸ Neben diese Aufzählung von Indizien hatte Morelli wie zur Bestätigung und unmittelbaren Überprüfbarkeit die Reproduktion einer Handzeichnung Vitis setzen lassen, sodass die Behauptung, ähnlich wie Lotto correges vor Corregio auch Viti noch vor Raffael raffaelsk gewesen wäre, im Einzelnen durch ein exemplarisch ausgewähltes Skizzenblatt augenscheinlich wurde (**Abb.52**).

³⁷ Uglow 2014.

³⁸ Morelli 1880, S.344.

Dass Morelli seine Argumente auf Füße nicht vorrangig stellte, den bis 1891 einen sich immer weiter zuspitzenden gelehrten Schlagabtausch in Form von Aufsätzen, Bildmappen und Broschüren nach sich ziehenden Befund von 1880 durch die Wiedergabe eines beispielhaften Kunstwerkes in der Gesamtschau flankierte, um die aufgezählten Anhaltspunkte der gestalterischen Ähnlichkeit zwischen Viti und Raffael in einem Überblick bieten zu können und im Anschluss daran seine so provokante Parallelisierung noch einmal explizit durch die vergleichende musterhafte Doppelprojektion von Händen in Gemälden Raffaels und Vitis unterstrichen hatte (**Abb.53**), vermochte von Seidlitz als den letzten Repräsentanten dieses Konflikts nicht davon abzuhalten, bei seinen an Morelli angelehnten Detailvergleichen von 1891 solche Blickpunkte zu wählen, die bei Morelli nur in Nebensätzen erwähnt werden, hier als Visualisierungen niemals vorkommen und für die „Experimentalmethode“ darum alles andere als ikonisch waren. Zu stark musste Springer den kunsthistorischen Blick auf dieses analytische Verfahren geprägt haben. War von Seidlitz in seiner Morelli-kritischen Bildargumentation von 1891 nicht unmittelbar an seinem ideellen Widersacher und der von ihm verwendeten Bildlichkeit orientiert, sondern mit dem 1878 publizierten Füße-Tableau Springers als Vorbild zu dem frühesten Beispiel einer auf Morelli zu beziehenden wissenschaftlichen Graphik der Raffael-Forschung zurückgekehrt, dann wirft diese Verweigerung der ursprünglich in den Studien Morellis von 1880 zu findenden Optik zugunsten der früheren Abbildung Springers letztlich auch ein Licht auf den Eindruck, den Springer selbst von der erst im Anschluss an die Parallelbiographie über *Raffael und Michelangelo* formulierten Raffael-Interpretationen Morellis gewonnen und an seine Leser weitergeben hatte. Springer konnte bei der Durchsicht der Studien Morellis unmöglich verborgen bleiben, dass mit jener Zeichnung, die Morelli als Beleg für die raffaeleske Kunst Timoteo Vitis präsentierte, exakt jene Schrittstellung als Beweismittel aufgeführt wurde, die zwei Jahre zuvor in *Raffael und Michelangelo* mit dem Aufwand eines Diagramms in Form „Vergleichender Darstellungen von Fußstellungen“ als sicheres Zeichen der genuinen Ästhetik Raffaels fixiert worden war. Als Reflex auf Springers diagrammatisches Argument von 1878 bilden von Seidlitz’ „Füße von zwei Bildern Peruginos“ zusammen mit der Wirksamkeit der gegenüber Morelli eingenommenen Positionierungen Springers auch die Prägnanz von Bildkommentaren ab, die in Bezug auf Zehen, Füße und Fußstellungen den Äußerungen des Autors von *Raffael und Michelangelo* über die „Experimentalmethode“ innewohnen und in von Seidlitz’ Schema von 1891 ihre deutlichste Resonanz gefunden hatten.

Ob 1890 oder 1874, in der ersten oder in der letzten Publikation – Morellis Erläuterungen der „Experimentalmethode“ münden in die fast zur gewohnheitsmäßigen Eigenart eines rhetorischen Musters werdende Wendung, „*die Hand, [...] das Ohr*“ als beispielhafte Anhaltspunkte der vergleichenden Detailuntersuchung zu benennen.³⁹ Wenn sich in der vermächtnishaften, auch den frühesten unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff veröffentlichten Aufsatz von 1874 einschließenden Studiensammlung Morellis von 1890 diese Auflistung geringfügig erweitert, um neben den „*Formen der Hände, des Ohres [...] sogar, horribile dictu, die garstigen Nägel*“ als die unverzichtbaren „*äußeren Hilfsmittel*“ seiner Bildanalytik zu exemplifizieren,⁴⁰ dann liegt darin auch ein Seitenblick auf die Qualität der Anfeindungen, der die „Experimentalmethode“ in ihrer Aufwertung „*materieller Kleinigkeiten*“ ab 1874 durch Gegner ausgesetzt war,⁴¹ die darin eine „*materialistische*“ Kunstforschung erkannt und gegeißelt hatten.⁴² Vieles spricht dafür, dass Morelli hier gemäß seiner wiederkehrenden, Kunstkenner wie Wilhelm von Bode abstoßenden Fokussierungen die Nägel von Fingern im Visier hatte. Doch die zwischen Hand und Nägeln noch einmal unterscheidende Aufzählung lässt einen weiteren Sinnzusammenhang zu. „*Die Nägel von Zehen*“⁴³, mit denen von Seidlitz bereits 1885 in seinem Beitrag zur Festschrift für Anton Springer seinen Feldzug gegen Morelli eröffnet hatte, mögen in Morellis spöttischer Abrechnung mit den Gegenstimmen der institutionalisierten Kunstgeschichte und Kunstkennerschaft gleichermaßen mitgeschwungen haben und als Element einer spätestens ab 1880 beginnenden feinen akademischen Ironisierung seines Verfahrens von ihm in Erinnerung gebracht worden sein. Neben von Seidlitz war Morelli vor allem in August Schmarsow ein Kontrahent erwachsen, der die Herausforderung des zur Kunstfigur Ivan Lermolieff gehörenden Sarkasmus annahm und in dieser Sprache als ebenbürtiger Widerpart agierte. Dass Morelli zu dieser „*Persiflage*“ 1882 in einem Artikel Stellung nahm,⁴⁴ der eigentlich als „*Worte der Verständigung [...] an Herrn Prof. Springer in Leipzig*“ gerichtet war, gibt einen Eindruck von der Autorität als „*des weitaus bekanntesten und gelehrtesten Raphaelisten der Neuzeit*“,⁴⁵ die Morelli in Springer ebenso anzuzuerkennen schien wie dessen Maßgeblichkeit bei der bis hin zur Ironie reichenden kunsthistorischen Reflexion über die „Experimentalmethode“. Dass von Seidlitz seinen den „*schulgerechten Zweikämpfen*“

³⁹ Lermolieff/ Morelli 1874, S.8.

⁴⁰ Lermolieff/ Morelli 1890, S.VIII.

⁴¹ Lermolieff/ Morelli 1874, S.8.

⁴² Richter 1960, Morelli an Richter, 1.März 1881, S.150.

⁴³ von Seidlitz 1885, S.69.

⁴⁴ Lermolieff/ Morelli 1882, S.174.

⁴⁵ Ebd., S.148.

Schmarsows oder Friedrich Lippmanns ähnlichen,⁴⁶ vermeintlich nur eine Einzelfrage betreffenden und damit doch das scheinbar „*untrügliche*“ Verfahren in toto zu untergraben suchenden Angriff auf Morelli ausgerechnet in der Festschrift für Anton Springer platzierte,⁴⁷ deutet die auf der Gegenseite ebenfalls bestehende Anerkennung dieser Autorität Springers in der Morelli-Frage an.

Springers Einfluss darauf, der „Experimentalmethode“ innerhalb der Kunstgeschichte mit Ernsthaftigkeit und Sachlichkeit zu begegnen, mag von Anfang an auch eine zur Ironie neigende Vorsichtigkeit im Umgang mit dieser sich so vierschrötig und radikal gebenden Bildanalyse bewirkt haben oder die 1885 zur Festschrift für Anton Springer beigesteuerte Auseinandersetzung von Seidlitz‘ mit Morelli ist nicht durch die Rolle Springers bei der kunsthistorischen Aneignung der „Experimentalmethode“ motiviert, die hier anklingende solidarisierende Rückschau auf die ab 1880 vorgetragenen Positionen Schmarsows ist als Referenz vor den von Morelli 1882 so ausführlich beachteten Veröffentlichungen des Jubilars nicht zu verstehen und auch die spielerische, mit Morelli gegen Morelli operierende Argumentation von Seidlitz‘ ist kein für Festschriften als persönliche Geste naheliegender Beweis der geistigen Erbschaft. Die 1891 durch von Seidlitz schließlich ins Bild gebrachte Herausstreichung von Füßen ist auch 1885 von ausdrücklichen Verweisen auf Springer nicht begleitet, lediglich die verdeckten Zeichen und Sinnigkeiten eines Festschriftenbeitrags lassen die für Morelli so unübliche dezidierte Argumentation mit Füßen und „Nägeln von Zehen“ als an Springer adressiertes geheimes Zitat greifbar werden.

Dieses Reden zwischen den Zeilen würde sich mit dem bedeutungsvollen Schweigen decken, dass nicht nur Springer, sondern auch Morelli selbst über die 1878 in die Parallelbiographie über *Raffael und Michelangelo* eingedruckte „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ gepflegt hatte. So wenig Springer in der 1883 erschienenen zweiten Auflage von *Raffael und Michelangelo* in Anbetracht des inzwischen stark aufgeflammtten Streits um Morelli daran dachte, seine 1878 vielleicht noch zu übersehende, nach den „*Keulenschlägen, den Säbelhieben, den Dolchstichen*“ im Kampf um die „Experimentalmethode“ 1883 aber jedem Studierenden dieses Erfolgsbuches wie ein Statement vorkommen müssenden Graphik zu kommentieren,⁴⁸ so wenig ging auch Morelli in seinen „Worten der Verständigung“ von 1882

⁴⁶ Lermolieff/ Morelli 1881, S.282.

⁴⁷ Lippmann 1881, S.64.

⁴⁸ Morelli 1881, S.243.

an Springer darauf ein, mit diesem Gelehrten doch schon seit 1878 gewissermaßen auf vertrautem Fuße zu stehen.

Morelli bezog sich 1882 auf den jüngsten, in den seit 1880 wogenden wissenschaftlichen Widerstreit um die Jugendentwicklung Raffaels eingreifenden und diesen zugleich auch in seinem bisherigen Verlauf dokumentierenden Aufsatz Springers von 1881. Als Darstellung seiner eigenen Sichtweise auf diese Debatte kam die Schrift aber auch auf *Raffael und Michelangelo* in der Auflage von 1878 zu sprechen. Morelli nutzte diese Gelegenheit allerdings vor allem dazu, seinem Credo in Bezug auf den Umgang mit der Forschungsliteratur Gehör zu verschaffen. Springers *Raffael und Michelangelo* wurde von Morelli demnach erst „nach dem Erscheinen meines ‚kritischen Versuchs‘“ gelesen - „meinem Princip getreu, von der Ansicht der Anderen erst dann Notiz zu nehmen, nachdem ich die eigene fest gestellt“, wie Morelli 1882, damit seine Priorität des „Studiums der Formen“ in Kunstgeschichte und Kunstkenntenschaft noch einmal bekräftigend, mitteilt.⁴⁹ Einem Brief Morellis an seinen Vertrauten Jean-Paul Richter von 1878, dem Erscheinungsjahr von *Raffael und Michelangelo*, ist zu entnehmen, dass neben diesem Credo der empiristischen Tatsachenforschung auch der ihr eigene Horror gegenüber sich verselbständigenden Theorien auf Springer projiziert worden ist, also nicht zuletzt Morellis Aversion gegen „geistreiche Phrasenmacher“ die nähere Bekanntschaft mit den Argumentationen und Visualisierungen Springers verhindert hatte.⁵⁰ Dass diese Kenntnissnahme in Bezug auf die „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ auch 1882 noch ausgeblieben war und Morelli seinem Kontrahenten das anzutun schien, was er an der Rezeption seiner eigenen Schriften gerne bemängelte,⁵¹ beweist die in Anbetracht der Füßevergleiche von 1878 auch ihrer Ironie nach vollkommen verpuffende hintergründige Würdigung, „dass auch ein Kunstgelehrter von der Bedeutung Prof. Springer’s die Form der Hand als Hilfsmittel für die Erkennung eines Meisters nicht, wie andere Fachgenossen, verächtlich von sich weist“ und die Hoffnung auf dessen spätere Einsicht, „dass auch die Form des Ohres dazu dienen kann.“⁵² Dieser, bare Unkenntnis über die wahlverwandten Detailvergleichen verratenden Wendung gemäß ist es wenig wahrscheinlich, dass die in Morellis „Worten der Verständigung“ von 1882 in einer Fußnote zu findende Bemerkung über „die hässliche, unraphaelische Form der Füße“ in

⁴⁹ Lermolieff/ Morelli 1882, S.151.

⁵⁰ Richter 1960, Morelli an Richter, 09.Februar 1878, S.31.

⁵¹ Richter 1860, Morelli an Richter, 15.September 1881, S.186. – „Springer hat den Lermolieff entweder nicht gelesen oder hat absichtlich denselben falsch verstehen wollen,“ klagt Morelli hier über den soeben erschienenen Aufsatz Springers über *Raphael’s Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur*.

⁵² Lermolief/ Morelli 1882, S.158.

Werken Pinturicchios eine Antwort auf Springers unkonventionelle, von den durchweg Hände und Ohren fixierenden Bebilderungen Morellis so sehr abstechende Diagrammatik der Füße war.⁵³

Nur die sehr ausführliche Kritik Springers an der starken Strapazierung des Ohres bis in die „kleinste Einzelheit“ wie „Ohrrand“, „Ohrleiste“ oder „Ohrläppchen“ als Beweismittel der kunsthistorischen Bildforschung kann Morelli die künftige Akzeptanz dieses Details durch den Autor von *Raffael und Michelangelo* mit einem Lächeln als Perspektive haben formulieren lassen.⁵⁴ Dass Springer sich 1881 auf die eingehende Vergleichung von Händen weitgehend einließ, dem „Wurf der Falten“ geduldig nachging und bei der Analyse des „Kopftypus“ Raffaels in einer anatomisch wirkenden und darin Morelli kopierenden Überprüfung „die Länge des Kopfes, die Höhe der Stirn, den weiten Abstand der Augen, die Breite der Wangen“ in den Blick nahm,⁵⁵ macht es daher umso erstaunlicher, dass jede Bezugnahme auf die 1878 noch als starkes Argument zur Entscheidung der Autorenschaft Raffaels präsentierte, Morellis Verfahren ähnliche Charakteristik der Füße und Fußstellungen bis auf Wortspiele über „die Thätigkeit Raphael's von Urbino zu Füßen Timoteo's“ und einen hauchzarten, für die Debatte jedoch bedeutungslosen Hinweis 1881 vollkommen fehlt. Nicht der Respekt vor Morelli, sondern der Unmut über „ungefällige Theorien“ wie die Schmarsows, bestimmte gestalterische Muster wären durch das geistige Klima eines Kunststandortes im Sinne einer ikonischen „Trödelbude“ zu erklären, „aus welcher die Künstler nach Bedarf Beine und Arme, alle erdenklichen Fußstellungen, Fingerbewegungen, Körperbewegungen entlehnten“, ließ Springer - eine allein für den genauen Kenner von *Raffael und Michelangelo* sichtbare - Parallele zu seiner 1878 vorgestellten „Vergleichenden Darstellung von Fußstellungen“ Raffaels ziehen.⁵⁶

So liegt in dem wissenschaftstheoretisch anspruchsvollsten, „Künstlern und Kunstkennern gegenüber den streng wissenschaftlichen Charakter der Kunstgeschichte vertheidigen“ wollenden Aufsatz Anton Springers über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* von 1881 als einem Angriff zugleich eine Selbstkritik, in diesem Dezisionismus opponierender Institutionen auch der Schlüssel zu Springers ab 1878 mit dem Füße-Diagramm in *Raffael und Michelangelo* sich nach und nach vollziehenden Selbstklärung im Umgang mit der

⁵³ Ebd., S.172.

⁵⁴ Springer 1881b, S.381 + 399.

⁵⁵ Ebd., S.383 + 384.

⁵⁶ Ebd., S.399.

kunstkennerschaftlichen „Experimentalmethode“ Morellis. Verglichen mit dem erst kurz zuvor erschienenen Text über die im Wesentlichen durch Morelli bewirkte „neue Raphaellitteratur“ vom Frühjahr 1881 oder einem verdeckt auf Morelli anspielenden Essay über *Die Miniaturmalerei im frühen Mittelalter* von 1880 erschreckt die im Herbst 1881 gedruckte Publikation über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* durch die Schärfe, die Springers Verhältnis zu Morelli in nur wenigen Monaten genommen hatte. Die schlichtende Versöhnlichkeit eines Nestors der neueren Raffael-Forschung oder die Behutsamkeit, mit der noch 1880 über die „*staunenswerthe Weise*“ berichtet wird, mit der sich „*besonders unter den jüngeren Vertretern der Kunstwissenschaft die spezielle Kunstkennerschaft sich entwickelt, der Blick für das Individuelle, für die eigenthümliche Auffassungs- und Darstellungsweise der einzelnen Künstler sich geschärft*“ hätte, diesen „*selbst das Feinste und scheinbar Geringfügigste*“ der Beobachtung nicht entginge und ihnen feste Anhaltspunkte dafür böte, „*den Meister zu bestimmen, die Werke präziser, als es früher der Fall war, zu gruppieren*“, ist Ende 1881 einer unverhohlenen Abgrenzung gegenüber der Morellischen Bildanalytik und einer trennscharfen sarkastischen Kennzeichnung ihrer Defizite gewichen.⁵⁷ Die sich im März 1881 bereits leise andeutende Skepsis darüber, dass „*Lermolieff [...] in manchen Kreisen jetzt geradezu als eine unumstößliche und unfehlbare Autorität*“ gelte,⁵⁸ verdichtet sich ein halbes Jahr danach auch aus Überdruß über das inzwischen zu einem Paradigma und einer „*Modesache*“⁵⁹ gewordene Morelli-Verfahren zu der Gewissheit: „*Die analytische Methode, mechanisch angewendet, reicht nicht aus.*“⁶⁰ Bis 1891, in der auch Springers „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ von 1878 reproduzierenden Raffael-Broschüre von Seidlitz‘, haben die Unterscheidungen und Ausblicke nachgewirkt, die Springer Ende 1881 nunmehr gegen die „Experimentalmethode“ vorbrachte. Dass der Künstler „*sich nicht allein eine bestimmte Zeichen- und Formweise angewöhnt*“, sondern auch „*seinen Werken unwillkürlich das eigenthümliche Gepräge seiner geistigen Natur*“ aufgedrückt hätte, man aber auf die „*Spuren derselben nicht mit Fingern weisen, sie einzeln aus dem Werke herausklauben*“ und daher das zum Verständnis dieser künstlerischen „*Empfindungsweise*“ nötige Sensorium „*nicht gelehrt, nicht nach bestimmten Regeln entwickelt werden*“ könne,⁶¹ wird durch von Seidlitz zehn Jahre später fast wörtlich wieder aufgenommen. Zugleich ließ der Schüler mit

⁵⁷ Springer 1880, S.353.

⁵⁸ Springer 1881b, S.371.

⁵⁹ Richter 1960, Morelli an Richter, 10. Februar 1882, S.209ff. – Morelli berichtet hier über ein Brief Springers, der hier seinen Aufsatz über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* als nicht auf die „Experimentalmethode“ als solcher, sondern auf „*Kunstliteraten*“ und den gedankenlosen Umgang „*dieser Kunstkenner*“ mit Morellis Bildanalytik abzielend darstellt.

⁶⁰ Springer 1881a, S.743.

⁶¹ Ebd., dass.

dem Füße-Diagramm von 1878 aber auch ein Bildschema wieder aufleben, dass sein Lehrer mit diesen Äußerungen von 1881 eher vergessen machen wollte.

„Man wird überhaupt die Erfahrung machen, dass die Urtheile der Kenner von der Feststellung des Allgemeinen und Gattungsmäßigen den Ausgangspunkt nehmen und erst allmählich den für das Besondere und Individuelle geschärften Blick offenbaren“, lautet die wohl tiefgründigste, die „Experimentalmethode“ Morellis erkenntnistheoretisch abwägende, deren Bedeutung als Wendepunkt in der Ideengeschichte des Konkreten jedoch komplett verfehlende oder verschleiende Charakteristik der systematischen kennerschaftlichen Bildforschung durch Anton Springer. Was als ein vom Besonderen zum Allgemeinen ausgehender Vergleich einander ähnlicher Phänomene mit dem Ziel der Aussage über die ihnen gemeinsamen, d.h. gesetzmäßigen Eigenheiten die Epistemologie des Empirismus und daher auch der „Experimentalmethode“ bildet, war von Springer zugunsten genau jenes Typs der divinatorischen, „auf glückliche Naturbegabung und sympathische Neigungen“ beruhenden Kunstkennerschaft wieder in Abrede gestellt worden,⁶² die von Morelli „mit einer unbändigen“, für von Seidlitz bezeichnenderweise durch die italienische Herkunft zu erklärenden „Heftigkeit“ unverkennbar ins Visier genommen worden war.⁶³ Die vernichtende, diesem analytischen Verfahren die Geistigkeit absprechende Abgeklärtheit und Pragmatik, mit der Springer im Herbst 1881 die „Experimentalmethode“ inspizierte, wirkt daher auch fast wie der Versuch, jedem Leser von *Raffael und Michelangelo* geflissentlich den Eindruck zu vermitteln, mit den Nachteilen der Methode Morellis immer schon vertraut gewesen zu sein und die mit der „Experimentalmethode“ wahlverwandte eigene „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ rückwirkend als nüchtern-professionelle Handhabung dieser Bildanalyse erscheinen zu lassen. Nur schwer wäre es ansonsten zu erklären, dass Springer Morellis Verfahren ausgerechnet mit Verweisen auf jene Blickpunkte ins Lächerliche zu ziehen bemüht war, die ihm noch 1878 voller Ernsthaftigkeit als Grundlage seiner ikonischen Raffael-Exegese gedient hatten. „Auf die Probe gestellt, hat Morellis Kennzeichenlehre sich vielfach in überraschender Weise als richtig erwiesen“, nimmt die Morelli-Kritik Springers in *Kunstkenner und Kunsthistoriker* von 1881 ihren Lauf, „dennoch musste das unbefangene Urtheil in zwei Punkten ihre Giltigkeit einschränken.“⁶⁴

⁶² Ebd., S.744.

⁶³ von Seidlitz 1885, S.66.

⁶⁴ Springer 1881a, S.742.

Durch die konstruktive Sachlichkeit dieser Beurteilung ist der - neben dem Verweis auf die nicht lehrbare Naturbegabung des Kenners – kritische zweite Punkt, Morelli wäre auf einige wenige signifikante Details allzu sehr, nur noch überraschender und erweckt den Eindruck, als ob Springer seiner artverwandten „Vergleichenden Darstellungen von Fußstellungen“ von 1878 späte Gerechtigkeit widerfahren lassen wollte. Die dabei anklingende unmissverständliche Ironie wiederum verrät etwas von der peinlichen Berührung darüber, der als paradigmatischer „Modesache“ nun verachteten Bildanalytik selbst einmal angehangen zu haben. Die vor Verirrungen der „Experimentalmethode“ warnenden Kontrastierungen Springers mussten wegen der nur wenige Sätze zuvor gegebenen glasklaren Darlegung der Pointen Morellis und dem im selben Atemzug geäußerten Verständnis für das „Unbedeutende, Nebensächliche in einem Bilde“ als gravierendes analytisches Material jedenfalls nur umso schneidender als hämische Entzauberung treffen.⁶⁵ „Der Kennzeichen, welche den Ursprung eines Werkes errathen lassen, giebt es mehrere als bloß die Ohren- und Handbildung“, heißt es bei Springer 1881 weiter, um erstaunlicherweise mit den 1878 selbst gewählten ergänzenden Vergleichsmerkmalen die „Kennzeichenlehre“ Morellis zu relativieren. „So erscheint auch, um nur ein Beispiel anzuführen, die Zeichnung des Spannes, der Zehen, besonders der großen, für die einzelnen Meister typisch, hier spielt gleichfalls die Angewöhnung eine große Rolle. [...] Fruchtbare bleibt nur der Satz“, schließt Springer diese mit dem ästhetischen Feingefühl seines Lesers spielende Parade gegen Morelli ab, „dass man an einzelnen, an sich unbedeutenden und darum gedankenlos wiederholten Merkmalen am ehesten den Meister errathet.“⁶⁶

Dass sich Morelli in seinen 1882 zu Fragen der Raffael-Forschung an Springer gerichteten „Worten der Verständigung“ nur auf den Text vom Frühjahr 1881 bezog, die im Herbst 1881 erfolgte Sezierung der „Experimentalmethode“ allerdings ganz und gar unerwähnt ließ, hing gewiss mit der nicht speziell die Raffael-Forschung betreffenden, allgemeineren Diktion des Springerschen Aufsatzes über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* zusammen. Wenn Morelli seiner früh gefassten Abneigung gegen Springers „Phantasien im Kunstgebiete“ wegen keine nähere Kenntnis von der Parallelbiographie über *Raffael und Michelangelo* nahm und die hier zu findende „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ ihm daher entgangen ist,⁶⁷ dann läge darin ein weiterer Grund für den Verzicht auf eine todsichere Replik über das Verhältnis Springers zu den „Zehen großer Meister“. Außerdem konnte die Ikonographie des

⁶⁵ Ebd., S.741.

⁶⁶ Ebd., S.742.

⁶⁷ Richter 1960, Morelli an Richter, 9.Februar 1878, S.31.

Niederer und Anstößiger, zu der auch Füße und Zehen gehören und deren Bedeutung für den Realismus des 19. Jahrhunderts, etwa im Werk Adolph von Menzels, Anton Springer als einflussreichem Kunstkritiker vermutlich bekannt gewesen ist,⁶⁸ Morelli in Springers ironischem Maßstab der Füße nur ein weiteres, in der etablierten ästhetisierenden Kunstgeschichte übliches Naserümpfen über den „materialistischen“ Charakter der „Experimentalmethode“ erblicken lassen und sich daher jeder weitere Kommentar für ihn erübrigen. Auch der Briefwechsel mit Jean-Paul Richter zeigt an, dass Morelli, dem die Polemik durch Zutragungen Dritter und sogar durch einen vom Autor zugesandten „Separatabdruck“ bekannt geworden war,⁶⁹ Springers „Methode mit der großen Zehe“ höchstens privat und unter Ausschluss der Öffentlichkeit reflektierte.⁷⁰

Mögen Morelli die Ventilierungen der „Experimentalmethode“ durch Springer selbst bei Gelegenheit eines konzentriert Prinzipien und Methoden vergleichenden Aufsatzes wie *Kunstkenner und Kunsthistoriker* nicht berührt haben – auf diese Einlassungen zurückführbare Argumentationen von Kollegen und Schülern wie die Beobachtung der „Nägel von Zehen“, die von Seidlitz 1885 in einem gegen Morelli gerichteten Beitrag zur Festschrift für Anton Springer kundtat oder von Seidlitz‘ einen Anhänger Morellis zu widerlegen suchende, in mehr als einer Hinsicht an Springer orientierte Schema der „Füße von zwei Bildern Peruginos“ von 1891 sind Belege der Bedeutung, die Springer durch seine Überprüfung der Standpunkte Morellis wenigstens für die Gegner und Skeptiker der „Experimentalmethode“ besaß. Nicht nur sein Urteil über Morelli, auch sein Selbstbild als Kunsthistoriker hatte eine Autorenpersönlichkeit wie Woldemar von Seidlitz den 1881 getroffenen Unterscheidungen und Vorstellungen Springers verdankt. Von Seidlitz‘ Prämissen wie die nicht erlernbare Geistigkeit der Kunstforschung leiteten sich ebenso sehr durch die Treue zu Springer her wie die Morelli persiflierende Ikonographie der Füße. Zumindest die Gedankenwelt dieses, die Rivalität der institutionalisierten Kunstgeschichte mit Morelli hinsichtlich des Jugendwerkes Raffaels gut ein Jahrzehnt begleitenden Gelehrten lässt einen das weitere Schicksal Morellis auf dem akademischen Parkett lenkenden Einfluss

⁶⁸ Keisch/ Riemann-Reyher 1996, S.298. - Menzels wiederholte graphische und malerische Aufnahmen seiner eigenen Beine und Füße stellt Keisch in das „Gravitationsfeld einer Ikonographie“ der „Einzeldarstellung von Füßen“, die exemplarisch für andere vergleichbare Motive des ästhetisch Minderwertigen in der Kunst des Realismus „Gegenstände von auffallend niederem Rang durch Isolierung aufwerten.“

⁶⁹ Richter 1960, Morelli an Richter, 10.Februar 1882, S.209ff. – Morelli berichtet hier auch verärgert davon, dass sein Schreiben des Dankes für die Zusendung erst mit großer Verspätung von Springer beantwortet worden sei.

⁷⁰ Ebd., Morelli an Richter, 22.November 1881, S.193.

Springers abschätzbar und dessen Wertungen zu einer Urszene des Nachlebens der „Experimentalmethode“ werden.

Weder hatte Anton Springer beim Wiederabdruck seiner „Vergleichenden Darstellung von Fußstellungen“ in der zweiten Auflage von *Raffael und Michelangelo* 1883 die Parallelität zu Morelli in einer Fußnote kommentiert, noch hatte von Seidlitz in seiner Springer so sehr verpflichteten Broschüre über *Raphaels Jugendwerke* von 1891 auf die Genealogie seiner eigenen vergleichenden Darstellung von „Füßen von zwei Bildern Peruginos“ verwiesen oder eine der anderen argumentativen Vorgaben seines akademischen Lehrers im Apparat der Abhandlung ausdrücklich vermerkt. Stattdessen rückte von Seidlitz sein Bekenntnis zu einer Kunstforschung, die im Kern auf „*Intuition, der Nachempfindung*“ als „*nicht erlernbarer Kraft*“ beruht, in die Nähe eines 1862 erschienenen Aufsatzes Richard Schönes (1840-1922) über Platons *Protagoras*-Dialog und einer Schrift von dessen Lehrer Christian Hermann Weiße (1801-1866) über *Stil und Manier* von 1867.⁷¹ Den 1878 bzw. 1881 publizierten Ansichten Springers ähnelt auch von Seidlitz' Überzeugung, „*die Vergleichung von Einzelheiten*“ könne zur „*Bestätigung einer auf andere Weise gebildeten Ansicht*“ nützlich sein, doch niemals epistemischen oder gar philosophischen Eigenwert beanspruchen.⁷² Diese offenbar ebenfalls verinnerlichte, in von Seidlitz' Raffael-Broschüre ähnlich wie die Füße-Vergleichungen nur als Anspielung fortgeführte Strategie Springers, Morellis Verfahren als ein bewährtes Werkzeug anzuerkennen, als dienstbares Hilfsmittel in das Methodenarsenal der Kunstgeschichte zu überführen, mit der Einstufung als Mittel zum Zweck diese Bildanalytik aber auch zu domestizieren und ihr auf diese Weise jede Einflussnahme auf die begrifflichen Grundlagen der Kunstforschung zu rauben, vermochte stärker als alle direkte und konfrontative Gegnerschaft die „Experimentalmethode“ um ihren revolutionierenden Effekt zu bringen.

Wenigstens von Seidlitz hatte den neuen Blick Morellis auf das Einzelne „*nicht als Teil des Ganzen, sondern als Detail, in dem das Ganze entzifferbar wird*“, ⁷³ in seiner deduktiv vergleichenden Analytik als einseitig „*rationalistisch*“, der nicht lehrbaren irrationalen Intuition des Kunstkenners entgegen stehend erlebt und somit die Oppositionsschemata wie allgemein-besonders, universell-partikular oder konkret-abstrakt überwindende „Experimentalmethode“ zum Gegenstand eines ins Metaphysische überhöhten neuen

⁷¹ von Seidlitz 1891, S.7.

⁷² Ebd., S.6.

⁷³ Weigel 2003, S.95.

Oppositionsschemas werden lassen.⁷⁴ Wenn dieser Reaktion das 1881 in dem Aufsatz über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* sich im Feld der Kunstforschung zuspitzende Verständnis des Technischen und Methodischen als etwas nur Zweckmäßiges und daher Ungeistiges zu Grunde zu legen ist, dann geht hierin der weitreichendste Anstoß zur Verweigerung der von Morelli vollzogenen Umwertung des Konkreten von den Schriften Springers aus. Hatte sich dessen Haltung ursprünglich nicht nur aus der Frustration über die „Experimentalmethode“ als einer „Modesache“, sondern aus einem in Springers Werk früher schon angelegten Konzept des Technischen heraus ergeben, dann muss noch vor dem Beginn des von Morelli bewirkten „Indizienparadigmas“ dessen Ende zu suchen sein.

IV.3. Concrete Anschauungen

Irritierend ist die posthume Wiederaufnahme der „Vergleichenden Darstellung von Fußstellungen“ Anton Springers auch durch die große Sicherheit, mit der Woldemar von Seidlitz vermittelt dieser Graphik in der Sprache Morellis zu sprechen meinte. Gegen Morelli und seine Anhänger gerichtet spielerisch die „*knöchrige Form der Zehen*“ Peruginos oder „*den abstehenden großen Zeh*“ bei Raffael erörternd, um in einem Expertenstreit die eigene Deutung mit den Methoden des Gegners zu befestigen, mit diesem hintergründigen Insistieren auf der „*Bildung der Einzelheiten*“ das spektakuläre Verfahren Morellis zugleich aber auch in seiner Eindimensionalität bloßzustellen versuchend,⁷⁵ signalisiert von Seidlitz seine Gewissheit, die „Experimentalmethode“ erschöpfend durchdrungen zu haben, durch nichts so sehr als durch seine Ironie. Die offenkundigen Unterschiede, die zwischen den Abbildungen in Morellis Schriften und jener Visualisierung bestehen, die als Vorlage für die „*visuelle Argumentation*“ in von Seidlitz‘ Raffael-Broschüre von 1891 dienten,⁷⁶ lassen dabei neben der nur begrenzten Bereitschaft ihres Autoren, sich der „Experimentalmethode“ noch einmal selbstständig zu nähern, auch die Suggestivität und Popularität ahnen, die Springers Füße-Diagramm aus *Raffael und Michelangelo* nach zwei Auflagen dieses Bandes auch in Bezug auf das Verfahren mit dem Verfahren Morellis gewonnen haben mochte. Ein Bewusstsein dafür, dass der Vergleich der Abbildung von Füßen auf nur zwei Bildern Peruginos für eine experimentelle Untersuchung schon quantitativ nicht genügt, aus diesem Grund in Morellis Schriften mehrere neben einander abgedruckte Werke eines Künstlers nicht zu finden sind und daher zwischen diesem von Springer geübten Bildvergleich und der

⁷⁴ von Seidlitz 1891, S.7.

⁷⁵ Ebd., S.34+35.

⁷⁶ Bredekamp/ Schneider 2006, S.7.

„Experimentalmethode“ auch bemerkenswerte Unterschiede bestehen, verrät die Kampfschrift von Seidlitz‘ mit keiner Silbe.

Wenn ein tieferes Verständnis der Bildanalytik Morellis von Seidlitz letztlich zu einer Bestätigung der ihm so sehr widerstrebenden Zu- und Abschreibungen von Jugendwerken Raffaels durch Morelli geführt hätte, ist die fehlende Sensibilität für den im Grunde unübersehbaren Unterschied der Visualisierungen Morellis gegenüber den Parallelabbildungen bei Springer und von Seidlitz auch ein Indiz der besonderen Überraschung, die Morellis Thesen über Raffaels Lehrjahre ausgelöst hatten. Die unüberwindliche Abwehr gegen ein auf neuem methodischem Wege ermitteltes frappierendes Resultat im Einzelnen blockierte auch den Umgang mit dieser neuen Methode im Ganzen. Ein Zusammenhang, der besonders den Blick für die Eigenständigkeit der Visualisierungen, d..h. die Ergebnispräsentationen der „Experimentalmethode“ verstellen musste. Die in Morellis Studien zu findenden Bildvergleiche setzen sich aus diagrammatischen, die wiederkehrende gestalterische Behandlung von Details wie Händen oder Ohren im Werk eines Künstlers in ihren Grundzügen abstrahierenden mustergültigen „Leitbildern“ zusammen. Gemessen daran verbildlichen die von Seidlitz und Springer gewählten Gegenüberstellungen einzelner exemplarischer Stücke höchstens die Vorstufe der Thesenbildung Morellis und überlassen als Simultandarstellungen dem Auge des Betrachters das, was Morelli als Ergebnis der vergleichenden Untersuchung möglichst eines gesamten künstlerischen Lebenswerkes zeichnerisch verallgemeinert zur Anschauung brachte und nur in dieser Form zu sichern war.

Auch weil sich, im Unterschied zu der stets gleichbleibenden abfälligen Ironie und scharfen institutionenkritischen Rhetorik gegen die „*Schar der anmaßenden Stümper in der Kunstgeschichte*“, ⁷⁷ die Bildlichkeit in den Publikationen Morellis seit dem frühesten Aufsatz von 1874 bis hin zu den 1890-93 erscheinenden abschließenden Studiensammlungen deutlich wandelt und diese Textabbildungen dabei sowohl qualitativ als auch quantitativ immer reicher werden, ist der 1891 durch von Seidlitz bemühte Rückbezug auf Springers „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ von 1878 signifikant für die Autorität und Nachhaltigkeit, die der Autor von *Raffaël und Michelangelo* bezüglich der Aneignung und Deutung der „Experimentalmethode“ Morellis in der Kunstgeschichte auszustrahlen vermochte. Die skeptischen, sich der „Experimentalmethode“ so vollkommen überlegen dünkenden ironischen Seitenblicken von Seidlitz‘ müssen nicht zuletzt an der visuellen Vielseitigkeit der

⁷⁷ Richter 1960, Morelli an Richter, 14. Januar 1886, S.460f.

späteren Publikationen gemessen werden, in denen Morelli die graphischen Typisierungen von Ohren und Händen seinem Debüt von 1874 gegenüber optisch verfeinert hatte (**Abb. 21**) und seine Beobachtungen und Schlussfolgerungen schließlich auch mit Fotografien belegte. Die mediale Versiertheit und Beweglichkeit der Bücher Morellis lässt die Kontur-Zeichnungen, mit denen von Seidlitz 1891 der als ungeistig verachtete Bildanalytik sarkastisch zu kontern versuchte, dürftig erscheinen. Aus dieser Sicht bleibt von der Zielsetzung einer Ironisierung der „Experimentalmethode“ durch die an Springer orientierte Graphik nicht mehr übrig als der Anspruch. Nicht nur durch die Spezifik der hier verglichenen Details oder die Art und Weise des Vergleichens von nur zwei Objekten, sogar durch die reduzierte Ästhetik dieser Gegenüberstellung sind die „Füße von zwei Bildern Peruginos“ bei von Seidlitz zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung als visuelle Kritik Morellis von Morellis Verfahren stärker entfernt, als dass sie ihm entsprechen. Umso größer ist die Wirksamkeit vorzustellen, die von Seidlitz mit dem Vorbild seiner Bild-Kritik, den 1878 veröffentlichten „Vergleichenden Darstellungen von Fußstellungen“ Springers, 1891 noch immer verband.

Mit den Etappen der Wandlungen der in Morellis Schriften zu findenden Bildlichkeit abgeglichen, werden auch die Füße-Vergleichungen Springers in den Konturen und Dimensionen ihrer Bezugnahme auf die ab 1874 über ca. fünfzehn Jahre hinweg sich als Konfrontation entfaltende „Experimentalmethode“ Morellis deutlicher. Die 1881 von Springer zwischen *Kunstkenner* und *Kunsthistoriker* getroffenen markanten Unterscheidungen sind ohne die bildliche Präsenz der Bildanalytik Morellis in dessen 1880 erschienenen Studien über *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* schon deshalb nicht zu denken, weil sich Springers Kritik an der „Experimentalmethode“ an der Furore entzündet hatte, die Morelli ab 1880 machte und die das Verfahren durch gedankenlose Nachahmung zu einer „Modesache“ abrutschen zu lassen drohte. In der gegenüber Morelli 1882 vorgetragenen Rechtfertigung wird von Springer als Initialzündung seiner Kritik das Erlebnis ausgemalt, „wie diese Kunstkenner in den Galerien herumlaufen und nichts anderes mehr sehen als Ohrläppchen.“⁷⁸ Effekte der Art, bei Besuchern von Museen und Galerien nicht die Bereitschaft, „richtig sehen zu lernen“, sondern durch eine scheinbar allzu leicht nachzuvollziehende Methode nur Reflexhaftigkeit zu erzeugen und dadurch nicht zur „Kunstwissenschaft zu gelangen“, sondern nur wieder zu einem neuen

⁷⁸ Richter 1960, Morelli an Richter, 10. Februar 1882, S. 209.

„leidigen Kunstdilettantismus“ zu verführen,⁷⁹ können von den zahlreichen, zu unmittelbaren Vergleichen vor den Originalen anregenden Bebildungen in Morellis Studienband von 1880 nicht losgelöst betrachtet werden.

Aus dieser Perspektive deuten die zwischen der „Vergleichenden Darstellung von Fußstellungen“ in *Raffael und Michelangelo* von 1878 und den Bildpraktiken Morellis sichtbar werdenden Differenzen neben schon sehr früh bestehenden Einwänden auch eine bis ins Methodische gehende Eigenständigkeit Springers gegenüber der „Experimentalmethode“ an. Anders als die späte, nach dem Tode Morellis auf dessen Gesamtwerk und seine nun voll entfalteten visuellen Argumentationen reagierenden und gerade deshalb fast naiv wirkende von Seidlitz'sche Adaption der Füße-Vergleichungen Springers, kann diese Bildidee ihrem Ursprung nach als eine Verweigerung oder im Grunde verständnislose Vereinfachung kaum angesehen werden. Selbst der Charakter der bei von Seidlitz gegen Morellis zentrale, den Clou der „Experimentalmethode“ symbolisierende⁸⁰ Untersuchung von Ohren und Händen gerichteten Analyse von Füßen als einer Konterkarierung ist den Vergleichen von Fußstellungen bei Springer nicht uneingeschränkt beizulegen. Was von Springer 1878 an Publikationen Morellis einsehen konnte, umfasste seinerzeit lediglich die 1874, 1875 und 1876 in der *Zeitschrift für Bildende Kunst* abgedruckten drei Aufsätze über *Die Galerien Roms*. Deren Abbildungen würden in ihrer zurückhaltenden Beispielhaftigkeit die Ausweitung dieser Methode auf Indizien wie Füße oder Fußstellungen allerdings eher inspiriert haben können, als dass schon zu diesem Zeitpunkt die Vergleichung von Ohren und Hände als verdrießliche „Modesache“ wahrnehmbar gewesen wäre und die Fokussierung von Fußformen als ironische Kontrastierung gegriffen hätte. Die einzigen Darstellungen, die in diesen frühesten Texten Morellis als Pendant der Springerschen „Vergleichenden Darstellung von Fußstellungen“ von 1878 in Frage kommen, sind zwei Bilderleisten aus dem Aufsatz von 1874, in dem Morelli in seiner Larve als „Ivan Lermoloeff“ die „Experimentalmethode“ erstmals vorstellt und diese „*sehr flüchtigen Vorbemerkungen über die Bedeutung der einzelnen Theile im Allgemeinen und der Hand im Besonderen in den Werken des Meister aus der guten Zeit*“ durch die Typik der Bildung von Händen und Ohren bei Frau Filipp Lippi, Sandro Botticelli und Filippino Lippi graphisch flankiert (**Abb.20**). Die sich 1878 noch extrem essayistisch gebärdenden, in Andeutungen verbleibenden Erläuterungen und die dazu

⁷⁹ Lermoloeff/ Morelli 1880, S.X + 3.

⁸⁰ Lermoloeff/ Morelli 1880, S.8. Die hier gezeigte Abbildung der „*bei Bramantino eigenthümlichen Form des Ohres und der Hand*“ begleitet die Einleitung des Bandes und wird dadurch zugleich zu einem die Methode als solche überhöhemdem Sinnbild.

passende Kargheit der frühesten Bebilderungen der „Experimentalmethode“ lässt die Vergleichung von Fußstellungen Raffaels durch Anton Springer in ihren Ähnlichkeiten zu den Morellis Detailanalysen nicht zu deren Karikatur, sondern zu einer individuell ergänzenden Verstehensleistung .

Unterscheiden sich die 1874 von Morelli und die durch Springer 1878 bildlich vorgetragenen Argumentationen, wollen die Füße-Vergleichungen aus *Raffaël und Michelangelo* durch die unmittelbar einsichtige, sich wiederholende Ähnlichkeit von der persönlichen gestalterischen Charakteristik eines Künstlers überzeugen, während die äußerst didaktischen Abbildungen von 1874 die „Experimentalmethode“ als Extrahierung der hauptsächlichen formalen Charakteristika eines Motivs aufzuzeigen versuchen, handelt es sich doch in dem einen wie in dem anderen Fall um Aufwertungen von Bilddetails als signifikante Einzelheiten. Auf dieser Ebene sind gerade wegen der Unterschiede Vergleichen möglich, die Differenzen bedeutsam machen und damit auch jene Widerstände greifbarer werden lassen, die Springer bereits 1878, d.h. noch vor den ihn 1881 zu einer Abrechnung provozierenden Erfahrungen mit der „Experimentalmethode“ als paradigmatischer „Modesache“ zu Modifikationen von Morellis Bildanalytik und Einwänden gegen die damit zusammenhängende Denkart führte.

So standen mit Springers „Vergleichenden Darstellungen von Fußstellungen“ zweifellos keine formalen, sondern ikonographische Beobachtungen zur Debatte, diese motivkundlichen Überlegungen konnten zu der formal-gestalterische Prinzipien isolierenden Bildlichkeit Morellis also gar nicht adäquat sein. Umso bemerkenswerter ist es, dass von Seidlitz noch nach dem Erscheinen der stark beachteten und ausgiebig bebilderten Bücher Morellis auf Springers ikonographisches Tableau als Morelli-Kritik zurückgegriffen hatte. Überhaupt scheint in der weiter gefassten Übersicht der historischen Methodiken des 19. Jahrhunderts die 1878 erdachten einmaligen Füße-Vergleichungen in *Raffaël und Michelangelo* als ausdrückliche Untersuchung eines „Motivs“ zunächst ikonographischen Bildwerken z.B. der Altertumskunde näher zu stehen und eine Übernahme von dieser Seite aus wahrscheinlicher zu sein als eine Anregung durch die frühen Aufsätze Morellis.⁸¹ Ein maßgebliches Standardwerk dieser Kunstforschung wie die 1857 erschienene, 1869, 1881 und 1893 in erweiterter Form immer wieder neu aufgelegte und u.a. mit Bildvergleichen von Skulpturenfragmenten umfangreich ausgestattete *Geschichte der griechischen Plastik* von Johannes Overbeck (1826-1895) enthält parallelisierende Detailvergrößerungen wie die

⁸¹ Springer 1878, S.53.

abgeschnittenen und zum Zweck der konzentrierteren wechselseitigen Analyse fragmentierten „Vergleichenden Darstellungen von Fußstellungen“ jedoch nicht. Wie weit Springer sich mit diesem diagrammatisch forcierten Blick auf Details von den zu der Zeit üblichen Visualisierungen der Motivforschung entfernt hatte, lässt eine frühe Veröffentlichung Konrad Langes über *Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst* von 1879 ahnen. Die nur wenige Monate nach *Raffael und Michelangelo* erschienene kleine Schrift zitiert den Erfolgsband von Springer nicht wörtlich, nahm mit der Forderung, „von der *Vergleichung der Composition*“ müsse „die kunsthistorische Gruppierung der Monumente ihren Ausgang nehmen“, ⁸² aber leitende Ideen Springers über das Motiv als „*Composition*“ auf. ⁸³ Im Abbildungsteil (**Abb.54**) seiner ikonographischen Analyse von „Compositionen“ allerdings schloss sich Lange nicht den modernen fragmentierenden, ⁸⁴ des betreffende Motiv isoliert zeigenden Darstellungen im Stil der Füße-Vergleichungen in *Raffael und Michelangelo* an, sondern führte die Bildlichkeit Johannes Overbecks fort, dem die Schrift zu gleichen Teilen mit Anton Springer gewidmet war.

Bleibt die Frage nach den gedanklichen Verpflichtungen und Nachwirkungen zu stellen, die von Springers eigenen, vor 1878 verfassten Schriften den „Vergleichenden Darstellungen von Fußstellungen“ ausgegangen und die Widersprüchlichkeit der Nähe dieser Graphik zu den vergleichenden Detailanalyse Morellis bewirkt haben könnten. Gemessen an Springers intellektueller Biographie, klärt sich dessen intellektuelle Ikonologie noch in einem größeren Maßstab. Keine der sich als alternative Erklärung der auffälligen, auch innerhalb der Parallelbiographie über *Raffael und Michelangelo* nur ein einziges Mal vorkommenden isolierenden Füße-Vergleichungen Springers anbietenden ikonographischen Publikationen des 19. Jahrhunderts erweist die Ergebnisarmut dieses Bezugs so sehr wie Springers eigene, 1860 vorgelegten *Ikonographischen Studien*. Die Entwicklung, die Springer seit seiner Berufung auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Bonn im Jahre 1860 und ab 1873

⁸² Lange 1879, S.1.

⁸³ Springer 1878, S.52. – „Motiv“ und „Composition“ gebraucht Springer synonym, wenn hier von „*Bildern*“ die Rede ist, „in welchen *Raffael Compositionen Perugino's wiederholt*.“ Mit dem Begriff der „Composition“ kehrt Springer auch 1878 noch zu Anregungen durch die 1851 erschienene *Ästhetik* Friedrich Theodor Vischers (1807-1887) zurück. „Composition“ wird von Vischer, dem Springer seine Anhänglichkeit seit den Studientagen in Tübingen z.B. durch die Bitte um ein Vorwort für das 1855 gedruckte *Handbuch der Kunstgeschichte* und durch ausgiebige Erinnerungen in den Lebenserinnerungen (1892) bewiesen hatte, zum „*obersten Gesetz*“ der Gliederung und Klärung in der „*Kunst überhaupt*“ erklärt; vgl. Vischer 1851, S.24.

⁸⁴ Probst 2005, S.14. – In diesem Punkt ergeben sich ebenfalls – oft übersehene – Parallelen zur Bildwelt Adolph von Menzels, dessen 1872 entstandene Gemälde *Atelierwand* (Hamburger Kunsthalle) von Werner Hofmann im Anschluss an Walter Benjamin als künstlerische Überhöhung der fragmentarisierten Wahrnehmung im 19. Jahrhundert gewertet wurde, aber auch zu den 1874 durch Morelli prominent gewordenen isolierenden Abbildungen von Details in der Geschichte des wissenschaftlichen Bildes in Beziehung zu setzen ist.

mit seinem Wechsel als Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Leipzig vollzogen hatte, mag auch die Optik des vergleichenden Sehens dokumentieren, dass sowohl in Springers späterem Hauptwerk über *Raffael und Michelangelo* von 1878 als auch in den 1860 gedruckten, auf Grundlagenfragen zielenden *Ikonographischen Studien* von tragender Bedeutung ist. Der Herkunft, Entwicklung und historischen Bedeutung von „Bildmotiven“ gehört das hauptsächliche Augenmerk der 1860 zunächst in den österreichischen *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* publizierten Studien, doch lag der Schwerpunkt hierbei ausschließlich auf „symbolischen Motiven“, die das sich „in den Communen der Macht entwickelte politische Bewusstsein“ zu rekonstruieren erlaubten.⁸⁵ Sich aus der „schöpferischen Selbstthätigkeit auf dem Gebiete der Kunst“ ergebende gestalterische Motive wie die „Composition“ von Fußstellungen allerdings lagen außerhalb dieser Bildvergleiche, die auf Übereinstimmungen und Unterschiede mit in der Literatur zu findenden Vorgaben orientiert war.⁸⁶ Nur so ist zu erklären, dass Springer die „Übereinstimmung der Motive bei Passionsspielen und Passionsbilder“ 1860 in Form einer Tabelle veranschaulicht hatte (**Abb.55**),⁸⁷ solche wiederkehrenden Ähnlichkeiten eines „Motivs“ in den explizit auf Raffaels „freien Überblick der Formenwelt“ ausgerichteten Untersuchungen von 1878 aber durch Bildvergleiche darlegte.⁸⁸

Blickwechsel, auf die der Wandel des „Motiv“-Begriffs bei Springer von der quellenkundlich ausgerichteten Ikonographie hin zu einer auch formale Eigenheiten als Parameter des ikonographischen Vergleichs verfolgenden kunsthistorischen Forschung schließen lässt, sind neben Indizien einer allgemeiner zu fassenden Gelehrtenbiographie aber auch weitere Belege für eine von Springer nicht kommentierte, schon 1878 einsetzende Beschäftigung mit Morelli. Noch die Sprache, von der Springers Füße-Vergleichungen in *Raffael und Michelangelo* begleitet ist, spielt mit der Ideenwelt Morellis und dessen Appell von 1874 zur Beachtung „materieller Kleinigkeiten“ bei der kennerschaftlichen Bildanalysen,⁸⁹ wenn es Springer 1878 ausdrücklich um „das Materielle der Composition“ Raffaels zu tun ist.⁹⁰ Gleichwohl müssen die Vorbehalte, mit denen sich Springer gegen diese Bildanalytik 1881 abgrenzt, bereits 1878 wirksam gewesen sein und hierin der Grund für den sonderbaren, zwischen ikonographischer

⁸⁵ Springer 1860, S.1+4.

⁸⁶ Ebd., S.4.

⁸⁷ Ebd., S.18.

⁸⁸ Springer 1878, S.52.

⁸⁹ Lermolieff/ Morelli 1874, S.8.

⁹⁰ Ebd., dass.

Parallelprojektion und formanalytischem Gestaltsehen pendelndem Stil der „Vergleichenden Darstellung von Fußstellungen“ bestehen, weil die von Springer im Zusammenhang mit der Kritik an Morellis „Experimentalmethode“ vorgetragene Unterscheidung von Kunstkenner und Kunsthistoriker nur jene Argumente ausbaute, die wesentlich bereits in den *Ikonographischen Studien* von 1860 entwickelt worden waren. Hatte sich von Seidlitz noch 1891 in seiner Behauptung, die „*Vergleichungen von Einzelheiten*“ wären nur dann von Nutzen, wenn sie „zur Bestätigung einer auf andere Weise gebildeten Ansicht verwendet werden können“, mit dieser „anderen Weise“ die „*philologische, eigentlich aber modern historisch Methode der Quellenprüfung*“ im Auge,⁹¹ dann war diese Haltung in den ihr zugrunde liegenden Unterscheidungen nicht nur auf den 1881 erschienenen Aufsatz über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* Springers, sondern sogar auf dessen schon 1860 in den *Ikonographischen Studien* verfolgte methodologische Überlegungen zurückzuführen. Springers 1881 vollständig entfaltete, für Morelli so verwunderliche Überzeugung, dass „*Kunstkennerschaft nicht Sache der Kunsthistoriker*“ sei⁹² und die Aufgabe der Kunstgeschichte, „*die positiven Wurzeln der Phantasie und des Formensinnes nachweisen*,“⁹³ der kennerschaftlichen Bildanalytik widerspräche, lag bereits 1860 in einem harmlosen, im Rahmen einer ikonographischen Studie aber umso durchdringenderen Nebensatz verdichtet vor. Man sei „*keineswegs genöthigt*“, findet sich an dieser Stelle eingestreut, „*ausschließlich bei den schriftlichen Zeugnissen zu verweilen und auf die Hilfe concreter Anschauungen zu verzichten*.“⁹⁴ Dass ohne vorrangige Arbeit mit Bildern Bildmotive hergeleitet werden könnten und das Visuelle als das „*Concrete und Sinnliche*“⁹⁵ für das Verständnis des Visuellen nicht zwingend notwendig sei, wird 1891 durch von Seidlitz gegen Morelli unter Rückgriff auf Argumentationen Springers von 1881 und dessen 1878 erdachte „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ dann ausdrücklich behauptet. Diese Graphik beruht auf Ansichten, die Springer von Morelli und dessen Idee des Konkreten schon 1860 trennen.

IV.4. Phantasie oder Vorstellung

Zeichnungen sind sowohl von Morelli als auch von Springer so nachdrücklich der „*elementare*“,⁹⁶ entscheidende Gegenstand der Kunstforschung genannt worden, dass neben

⁹¹ von Seidlitz 1891, S.6.

⁹² Richter 1960, Morelli an Richter, 20.November 1881, S.191.

⁹³ Springer 1881a, S.756.

⁹⁴ Springer 1860, S.9.

⁹⁵ Ebd., S.35.

⁹⁶ Springer 1881a, S.749.

den Differenzierungen, die der Abgleich der jeweiligen gesteigerten Aufmerksamkeit für signifikante Details erlaubt, auch der wechselseitige Vergleich der Konzentration auf diese Bildgattung die Unterschiede der Ideen und Diktionen dieser Untersuchungen zu sich selbst führt. Wenn Morelli und Springer der verstärkten Beachtung von Handzeichnungen in ihren Publikationen unüberhörbar Ausdruck verliehen hatten, dann stellt dieser Gleichklang und das Echo darauf zudem ein weiteres Beispiel für die besondere Form der Kommunikation zwischen Kunsthistoriker und Kunstkenner dar, die trotz öffentlich wirksam vollzogener Abgrenzung fortbestand und auch deswegen von Ironie und Andeutungen geprägt ist. Die scheinbar von purer Erfahrungsweisheit getragene große Geste, mit der Morelli 1880 seine „*jungen Landsleute*“ dazu ermuntert, „*das Studium der Handzeichnungen sich angelegen sein zu lassen*“, ⁹⁷ mag sich jedenfalls nicht ausschließlich der Übersteigerung ins Literarische verdanken, die mit der Verwendung eines Pseudonyms möglich ist, Giovanni Morelli alias Ivan Lermolieff aber immer auch die Versachlichung seiner Äußerungen zu umgehen und auf Vermerke in Fußnoten über vergleichbare Erkenntnisinteressen von Konkurrenten zu verzichten erlaubte. Allerdings hielt Morelli auch im Briefwechsel mit seinem Vertrauten Jean Paul Richter Anton Springer für „*ernstere Kunststudien*“ nicht fähig und daher der näheren Beachtung nicht wert, sogar oder gerade nach der persönlichen Begegnung bleibt der Graben bestehen.⁹⁸ Dass sich Springer im Vorwort zu *Raffael und Michelangelo* von der Erforschung von Zeichnungen bereits 1878 ganz Ähnliches versprach, kann Morelli jedoch schon des Aplombs wegen, mit dem Springer in diesem Punkt ebenfalls auftrat, schwerlich unbekannt geblieben sein oder diese Unkenntnis ist für die Autonomie, die Morelli der kunsthistorischen Literatur gegenüber zu pflegen vorgab und dabei explizit die Schriften Springers nannte, ein besonders herausstechender Beleg. „*Ähnlich wie der Gebrauch des Mikroskops*“, leitet der um weit gespannte Metaphoriken der großen Rede niemals verlegene Springer seinen Band über *Raffael und Michelangelo* 1878 ein, „*die äußerliche Naturbeschreibung in eine organische Naturgeschichte verwandelt hat, so hat das Heranziehen der Handzeichnungen zum Studium der neueren Kunstgeschichte erst erfüllt, was der Name verheißt, und die letztere zu einer wahrhaft historischen Disciplin erhoben.*“⁹⁹

⁹⁷ Lermolieff/ Morelli 1880, S.8.

⁹⁸ Richter 1960, Morelli an Richter, 26. April 1882, S.221. – Dass Springer bei dieser Gelegenheit, d.h. nur wenige Monate nach Erscheinen des in seiner Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassenden Artikel über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* sich mit „*ausnehmender Artigkeit*“ verhält, gegenüber Morelli behauptet, „*in ganz Europa keinen fleißigeren, willigeren und überzeugteren Schüler*“ zu haben und schließlich sogar ein Skizzenbuch vorweist, „*worin eine Menge Ohren gezeichnet*“ standen, ließ Morelli befürchten, „*gefoppt*“ zu werden.

⁹⁹ Springer 1878, S.III.

Auch das Ausbleiben einer Auseinandersetzung Morellis mit der speziellen Ausrichtung, die Springer der Handzeichnungsforschung zu geben beabsichtigte, wäre dann als Indiz der Konsequenz dieser Leseverweigerung des Schöpfers der „Experimentalmethode“ anzusehen. „*In den Handzeichnungen [...] steht der ganze Mann, so zu sagen ohne Hülle, ohne Affectation, vor uns, und sein Genius, mit seinen Vorzügen und seinen Gebrechen, spricht unmittelbar zu unserem Geiste*“, setzte Morelli 1880 in der Einleitung seiner Studien über *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* seinem Leser auseinander, um im Sinne der Authentizität der Zeichnung als „unmittelbarem“ individuellem Ausdruck hinzuzufügen, in diesem Medium wären auch „*die Merkmale der einzelnen Kunstschulen schärfer einzuprägen, die eine von der anderen schärfer unterscheiden zu lernen*.“¹⁰⁰ In seiner Entgegnung auf Artikel in der zwischen Morelli, Springer und Schmarsow so stark umstrittenen, auch Zeichnungen einschließenden Frage des Frühwerkes Raffaels nahm Morelli 1882 dann zwangsläufig auf die Beschäftigung Springers mit Handzeichnungen Bezug, doch es wird nur mit den üblichen ironischen Bemerkungen über den „*gewohnten Scharfblick*“ und den „*feinen Kunstsinn*“ des Kontrahenten dessen Defizit eines schlecht trainierten Auges beklagt,¹⁰¹ Springers 1881 gezielt mit Blick auf die rivalisierende Kunstkennerschaft entwickelte Prämissen der kunsthistorischen Erforschung von Handzeichnungen aber mit keinem Wort erwähnt. Noch in dem einschlägigen Aufsatz über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* klingen jene Vorüberlegungen nach, die in *Raffael und Michelangelo* über die Bedeutsamkeit der Erforschung von Handzeichnungen zu lesen waren. „*Außerdem*“, so Springer 1881 an die bereits 1878 als Bedingung der Möglichkeit einer umfassenderen Zeichnungswissenschaft genannte Pioniertat der Faksimile-Reproduktionen der Raffael-Zeichnungen in der Bibliothek zu Windsor durch Prinz Albert von England noch einmal erinnernd, „*verfügen wir jetzt über einen köstlichen Schatz von Handzeichnungen, welcher ehemals schwer zugänglich war. Für den Kenner*“, wird der Ball an dieser Stelle Morelli wegen dessen seit 1880 ebenfalls mit Verve verfolgten Analysen von Zeichnungen zugespielt, „*sind namentlich die freien Studienblätter der alten Künstler von Wichtigkeit, weil sie ihm die stetige Übung der Hand, die allmähliche Ausbildung der Gewohnheiten verrathen*.“¹⁰² Weder in seinen Briefen, die einen Kontakt mit der Raffael-Forschung Springers im Besonderen und dessen Zeichnungenanalysen im Allgemeinen schon 1878 nahelegen, noch in seinen öffentlichen Stellungnahmen innerhalb des Raffael-Streits in den 1880er Jahren greift Morelli diese Bekenntnisse und Brückenschläge auf, um zusammen mit

¹⁰⁰ Lermolieff/ Morelli 1880, S.8+9.

¹⁰¹ Lermolieff/ Morelli 1881, S.151f.

¹⁰² Springer 1881a, S.744.

einer Überprüfung der von Springer immer klarer formulierten Ziele einer kunsthistorischen Erforschung von „Studienblättern“ auch seine eigenen diesbezüglichen Ideen zu schärfen. Zu sehr war die „Experimentalmethode“ durch das empiristische Prinzip dominiert, nur in der Sache gewonnene Beobachtungen als Gesprächsgrundlage anzuerkennen, theoretische Vor- und Nachfragen für sich genommen aber nicht näher zu verfolgen.

Dass unter den vier in Springers „Vergleichender Darstellung von Fußstellungen“ in Bildern Raffaels nebeneinander gestellten Details auch der Ausschnitt aus einer Zeichnung zu finden ist, mag bezeugen, wie weit Springer 1878 den kennerschaftlichen Blick und speziell die „Experimentalmethode“ bei der Erforschung von Handzeichnungen in seine Überlegungen zu integrieren vermochte, wenn den Unterscheidungen des Aufsatzes über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* von 1881 gemäß die Isolierung von gestalterischen „Gewohnheiten“ eines Künstlers die auf Autorenschaften und Zuschreibungen prädestinierte kennerschaftliche Kunstforschung leitet. Unterschiedslos steht in diesem Schaubild das gezeichnete Fußmotiv neben in Gemälden zu findenden verwandten Ausprägungen der „Composition“. Auch weil Gemälden durch den „Zahn der Zeit“ sehr oft Überarbeitungen und Restaurierungen widerfahren, daher in ihrer ursprünglichen Gestalt unkenntlich geworden und meist „entstellt“ überkommen sind, hob Morelli 1880 das Studium der Handzeichnungen als noch möglichen „unmittelbaren“ Kontakt zum „Geist des Künstlers“ hervor.¹⁰³ Wenn die Füße-Vergleichung Springers von 1878 ein Reflex auf die 1874-76 erschienenen Schriften Morellis ist, dann verbirgt sich durch diese ikonographisch motivierte Gleichsetzung von Malerei und Zeichnung in Springers Raffael-Buch auch eine Spur der in diesem Punkt noch unscharfen, die Spezifik von Zeichnungen noch nicht hervorhebenden frühen Aufsätze Morellis. Umgekehrt kann sich in der Abbildung einer vollständigen, die Beweisführung in dem folgeschweren Streit um Raffaels Lehrjahre und den Einfluss Timoteo Vitis auf fragmentierte Detailvergleiche nicht beschränkende kompletten Zeichnung Vitis in Morellis Studienband von 1880 ein Hinweis auf die Anregungen verbergen, die Morelli durch die weiter reichenden, außer bei den Füße-Darstellungen gattungsübergreifende motivkundliche Vergleiche von Einzelheiten ansonsten vermeidenden Band über *Raffaël und Michelangelo* und die hier 1878 formulierten und praktizierten Ideen Springers über die Erforschung von Handzeichnungen empfangen hatte.

¹⁰³ Lermolieff/ Morelli 1880, S.8.

Was Springer 1878 jedoch als „*historisch-genetische Methode*“ explizit für die Zeichnungsforschung in der Kunstgeschichte reklamiert hatte,¹⁰⁴ ist von Morelli offenkundig nicht aufgenommen, ja vielleicht nicht einmal registriert worden, wenn selbst ironische Bemerkungen darüber fehlen und auch die in diesem Kontakt nicht zu unterschätzenden Andeutungen und beiläufigen Bemerkungen unterblieben sind. Nur die für Morelli typische Verweigerung theoretischer Diskussionen kann eine Erklärung dafür sein, dass trotz Springers markanten, die Nähe der „Experimentalmethode“ zur Naturwissenschaft in Erinnerung bringenden Vergleich der Kunstgeschichte mit der „organischen Naturgeschichte“, trotz der gleichgerichteten Ansicht, erst durch Arbeit mit Methode könne die Kunstforschung von sich behaupten, eine „wahrhaft historische Disziplin“ zu sein und trotzdem schon sprachlich Springer mit einer „historisch-genetischen Methode“ für die Kunstgeschichte das anzustreben schien, was mit der „Experimentalmethode“ durch Morelli für das Kennertum geleistet worden war, auch oder gerade diese programmatischen Äußerungen Springers durch Morelli unkommentiert geblieben sind. Eine entfernte Verwandtschaft ergibt sich noch durch das Genetische und Prozesshafte, dass Springer so ausführlich in das Zentrum seines Entwurfs stellt und das bei Morelli, der die von ihm als Grundlage der „Experimentalmethode“ gefundenen, sich unwillkürlich äußernden „*angewohnten Manieren*“ vorrangig als psychologisches Phänomen diskutiert,¹⁰⁵ mehr oder weniger schweigend vorausgesetzt wird. Erst durch „die stetige Übung der Hand, die allmähliche Ausbildung der Gewohnheiten“, so Springer 1881 den Hauptgedanken Morellis in Bezug auf Zeichnungen als gestalterischen Prozess zusammenfassend, können sich jene Indizien ergeben, die als unbewusst vollzogene und dadurch authentische, nicht kopierbare Eigenheiten die Autorschaft eines Bildes für den Kunstkenner bestimmbar werden lassen. Wenn demgegenüber dem Kunsthistoriker neben der Genesis einer künstlerischen Handschrift Springer zufolge vor allem daran gelegen sei, die Kunstwerke „*in ihrem organischen Wachstum von der ersten flüchtigen Skizze bis zur Vollendung vor die Augen zu bringen*“, ist Morellis Zurückhaltung in diesem Punkt auch als stillschweigende Gewissheit interpretierbar, den von Springer zum eigentlichen Gegenstand seiner Disziplin erhobenen künstlerischen „*Entwicklungsprozess*“ getrost der Kunstgeschichte überlassen zu können.¹⁰⁶

Nicht kennerschaftlich auf die Unterscheidung von Kunstwerken zielend und Studienblätter als besonders reine Musterbeispiele einer künstlerischen Manier herzuziehend, sondern

¹⁰⁴ Springer 1878, S.III.

¹⁰⁵ Lermolieff/ Morelli 1874, S.8.

¹⁰⁶ Springer 1878, S.II.

mittels Skizzen und Studienblättern die Denkbewegungen bei der Entstehung eines Kunstwerkes nachvollziehend, dienten Zeichnungen in der Kunstgeschichte als „*Hilfe und Stütze für das Formengedächtnis [...], wo das Wort nicht ausreicht, zu unbestimmt und allgemein den Eindruck des Werkes wiedergibt.*“¹⁰⁷ Der Kunsthistoriker „*schematisiert die Composition,*“ so Springer unter anhaltendem Bezug auf die Ästhetik Vischers das erstmals in *Raffael und Michelangelo* notierte Konzept der kunsthistorischen Handzeichnungsforschung 1881 präzisierend, „*mit Hilfe der Zeichnung und markiert die einzelnen charakteristischen Formen und Linien, welche ihm als Anhaltspunkte bei der Bestimmung des Ursprungs des Werkes dienen können und die eigenthümliche Manier des Künstlers verrathen.*“¹⁰⁸ Vergleichbar durch die gleichermaßen als grundlegend angesehene Erforschung von Zeichnungen, wird durch die Unterschiedlichkeit der Zugänge zu dieser Zeichnungsforschung von Kunstkennerschaft und Kunstgeschichte in Gestalt Morellis und Springers auch deren Gegensätzlichkeit exemplarisch.

„*Technische Fragen*“ der Entstehung einer „Composition“ durch die Zeichnung beantwortet findend und Studienblätter als exemplarischen, Stile und Ästhetiken mustergültig bewahrenden Speicher eines kunsthistorischen „Formengedächtnis“ ansehend, wird Springer allerdings auch in seiner für die auf Handzeichnungsforschungen basierende Kunstgeschichte gewählten Metaphorik der „organischen Naturgeschichte“ trennschärfer sichtbar. Aus diesem Blickwinkel offenbart das, was mit der Unterscheidung zwischen Kunstkenner und Kunsthistoriker eine Geste ausgleichender, durch Klärung der vollkommen verschiedenartigen Forschungszielen Rivalitäten aufhebender Gerechtigkeit sein wollte, als Charakteristik der Kunstkennerschaft im Allgemeinen den Grund für ein weitreichendes Missverständnis der kennerschaftlichen „Experimentalmethode“ im Besonderen. Im Vergleich mit den Prämissen Morellis, der die „*experimentale*“ Methode in seinem Studienband geltungsbewusst in eine Linie „*von dem großen Galileo Galilei und Baco an bis auf Volta und Darwin*“ gerückt und vor allem mit dem Verweis auf die Evolutionstheorie die Naturgeschichte als Patenschaft auch für die kennerschaftliche Bildanalyse beansprucht hatte,¹⁰⁹ bilden die von Springer gezogenen Scheidelinien vor allem die eigenen Grenzen ab, so dass die wissenschaftstheoretische Ordnung durch ein Oppositionsschema auch in diesem Fall die Bedingtheiten dessen sichtbar macht, der durch dieses Denken in Gegensätzen eine Selbstwahrnehmung formuliert.

¹⁰⁷ Springer 1881a, S.749.

¹⁰⁸ Ebd., dass.

¹⁰⁹ Lermolieff/ Morelli 1880, S.2.

Genetisch und evolutionär in dem von Springer intendierten erweiterten Sinne war zweifellos auch die „Experimentalmethode“ zu verstehen, wenn es zu den epistemischen Grundlagen dieser Bildanalytik gehört, dass sich ähnlich wie der Tick der gewohnheitsmäßigen Routine auch der Charakter des Künstlers nicht durch gedanklich vorgefasste Konzepte, sondern erst durch die unmittelbare Tätigkeit selbst ausprägt. Diesem Zusammenhang wurde Springer, demzufolge der Künstler „*in allen wesentlichen und wichtigen Dingen [...] mit Überlegung, bedächtig erwägend*“ voranschreitet, „*sorgfältig alle Kunstmittel auf die von ihm beabsichtigte Wirkung hin [prüft]*“, dadurch die „*die widerstrebende Angewöhnung [bezwingt]*“ und auf diese Weise „*die eigene Phantasie, sein Auge und seine Hand [schult und erzieht]*“, im Sinne einer „historisch-genetischen Methode“ für die Kunstgeschichte durchaus gerecht.¹¹⁰ Dass sich auf diese Selbsterziehung des Künstlers die Aufmerksamkeit des Kenners „*nicht vorzugsweise richtet*“, weil „*in diesen Fällen die zufällige persönliche Angewöhnung gegen die bewusste künstlerische Absicht zurücktritt*“ und nur die „*absichtslos*“ erzeugten Kleinigkeiten für die kennerschaftliche Analyse „*sichere Fingerzeige*“ wären,¹¹¹ verdeutlicht als Trennung von Kunstgeschichte und Kunstkennertum und Unterscheidung zwischen der „Experimentalmethode“ und Springers „historisch-genetischer Methode“ aber auch, dass Springer die Bildanalytik Morellis als ein vollwertiges kunsthistorisches Verfahrens deshalb nicht anerkennen konnte, weil der genetische, sich aus sich selbst heraus evolutionär entfaltende gestalterische Prozess hier in zu enge Dimensionen gepfercht blieb.

„Phantasie“ und Technik sind in der Bedeutung, die Springer diesem produktiven Austauschverhältnis verlieh, aus dessen Ablehnung der „Experimentalmethode“ heraus erklärlich, umgekehrt bemisst sich an Springers Rezeption des Verfahrens Morellis die Nachhaltigkeit einer besonderen Auslegung dieser historischen und historiographischen Ideen. Schon die im Aufsatz über *Kunsthistoriker und Kunstkenner* von 1881 als kunsthistorisches Leitbild geschilderte Idee des „bedächtig erwägenden“ Künstlers reduziert die zwischen Technik und gestalterischer Imagination als „*aus einem geistigen Prinzip*“ erwachsende Größen im Prozess der Formung bestehenden Perspektiven auf einen kontrollierten und rationalen Vorgang.¹¹² Durch die kontradiktorische, die „Experimentalmethode“ trotz ihrer evolutiven Ausrichtung zum Gegensatz der „historisch-genetisch“ verfahrenen Kunstgeschichte erklärenden Segmentierung der kennerschaftlichen Bildanalytik aufmerksam geworden, erschließen sich in dem mit Morelli in Wettstreit

¹¹⁰ Springer 1881a, S.741.

¹¹¹ Ebd., dass.

¹¹² Cassirer 1995, S.51.

tretenden Aufsatz von 1881 immer neue Passagen, in denen Springers nur sehr eingeschränktes Verständnis der genetisch anzusehenden Idee der produktiven Phantasie deutlich wird. So heißt es in *Kunstkenner und Kunsthistoriker* an einer im Zusammenhang mit Springers gegen Morelli gerichteten „historisch-genetischer Methode“ besonders auffälligen Stelle, die Kunstgeschichte solle „*ein lebendiges und anschauliches Bild entwerfen, welche Gedanken in der Phantasie der Künstler walteten, in welche Formen sie dieselben kleideten*“.¹¹³ Das von Morelli als Charakter der „Experimentalmethode“ und Grundlage der Kunstkennerschaft bezeichnete „*Studium der Formen*“¹¹⁴ ist von Springers Programm des Nachweises der „positiven Wurzeln für die Entwicklung der Phantasie und des Formensinnes“ als substantielle Verpflichtung der Kunstgeschichte nur dann wirksam zu unterscheiden, wenn verständlicher wird, was „Phantasie“ in diesem Zusammenhang heißt. Dass Künstler den im „*Volksbewusstsein*“ virulenten „*Anschauungen*“ die „*poetische Form und die künstlerische Gestalt*“ verleihen würden, gibt auf diese Frage eine unmissverständliche Antwort.¹¹⁵ „*Genaueste Kenntnis der Literaturgeschichte ist für den Kunsthistoriker unentbehrlich*“, heißt es an einer anderen, die „historisch-genetische Methode“ in ihren wahren Dimensionen aufzeigenden und als Reaktion auf Morelli nur noch entfernt nachvollziehbare Passage Springers in dem Aufsatz über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* von 1881, „*so stößt man auf die Hauptfäden, welche die Volksphantasie der betreffenden Periode verwebt, auf die Grundstoffe, von welchen sie sich nährt, auf die Lieblingsformen, in den welchen sie sich bewegt und lernt sie auch die allgemeine Richtung des künstlerischen Geistes kennen. Die herrschenden Gedankenkreise*“, so Springer hier über Phantasie und Kunst 1881 weiter, „*bauen sich vor unseren Augen auf, die Anschauungen und Empfindungen, welche am tiefsten im Volksgeiste wurzelten, werden in uns lebendig, die Welt, in welcher sich der Künstler bewegt, erscheint in hellen Farben.*“¹¹⁶

Dass Woldemar von Seidlitz 1891 seine späte, gegen einen Anhänger Morellis gerichtete Entgegnung in der Frage um Raffaels Frühwerk im Grunde unvermittelt und ohne sachliche Notwendigkeit in eine prinzipielle Unterscheidung zwischen Kunstkennertum und Kunstgeschichte münden ließ, ist ohne die Prägnanz, die Springers Aufsatz über *Kunstkenner und Kunsthistoriker* von 1881 auf methodologischer Ebene entwickelt hatte und dessen Konstellation sich für von Seidlitz 1891 zu wiederholen schien, nur schwer vorstellbar. Hatte

¹¹³ Springer 1881a, S.752.

¹¹⁴ Lermolieff/ Morelli 1890, S.26.

¹¹⁵ Springer 1881a, S.756.

¹¹⁶ Ebd., S.756+757.

von Seidlitz neben dem Verweis auf die „philologische Methode der Quellenprüfung“ als Grundlage der Kunstwissenschaft als Geschichtswissenschaft“ die von Springer 1881 hervorgehobene Beziehung zwischen „Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte“ fortgeschrieben und mit der Wiederaufnahme der „Vergleichenden Darstellung von Fußstellungen“ aus *Raffael und Michelangelo* auf eine ikonographische Abbildung von 1878 zurückgegriffen, dann spiegelt sich darin auch ein gedankliches Kontinuum, dass schon vor 1880, d.h. nicht erst durch die von Morelli ausgelösten Irritationen der Kunstgeschichte, im Werk Springers in Bezug auf die literaturbasierte Ideenforschung und die Ikonographie in der Kunstgeschichte bestanden haben muss und durch seinen Schüler in vielen verdeckten Zitaten als eine Art Erinnerung an eine Tradition des noch jungen Faches 1891 kenntnisreich reproduziert worden war.

Springers *Ikonographischen Studien* von 1860 erscheinen aus dieser Sicht als die entscheidende, Ideen wie die „historisch-genetische Methode“ und das damit zusammenhängende besondere Verständnis der „Phantasie“ am frühesten zusammenfassende Quelle. Hatte Springer schon in seiner *Geschichte der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert* von 1858 einleitend festgestellt, es „könne die Phantasie überhaupt nichts verkörpern, was nicht im Kreise der Vorstellungen schon verarbeitet wurde“¹¹⁷ und 1855 in seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* als „Gegenstand und Aufgabe der Kunstgeschichte“ neben der Schilderung der „inneren nothwendigen Entwicklung des künstlerischen Ideals“ und der „Lebensgeschichte der einzelnen Kunstgattungen“ auch die Beschreibung der „Phantasiethätigkeit der mannigfachen Völker“¹¹⁸ hervorgehoben oder bereits in der Dissertation über *Die Hegelsche Geschichtsanschauung* von 1848 in der Kunst den Widerhall der „schönen Formen des Volksbewusstseins“ erkannt, so stellen die 1860 formulierten *Ikonographischen Studien* doch den kunst- und bildtheoretisch dichtesten Text Springers dar. Ausdrücklich im Zusammenhang mit den „Grundsätzen“ der „ikonographischen Forschung“ vorgetragen, heißt es hier: „Was im Bewusstsein der Zeit nicht lebt, dafür ist auch der Sinn des Volkes, auf welchen doch der Künstler einwirken sollte, todt; dafür ist auch in der Phantasie des Letzteren kein Raum.“¹¹⁹ Und einer immer wieder paradox anmutenden, in jeder Schrift Springers zu findenden Unterscheidung von Vorstellung und Phantasie 1860 an andere Stelle: „Wir fragen nicht nach der ursprünglichen Bedeutung des Bildes, sondern vorläufig nur, ob dem Künstler bei seiner Arbeit eine bestimmte Vorstellung vorschwebte und

¹¹⁷ Springer 1858, S.3.

¹¹⁸ Springer 1855, S.1.

¹¹⁹ Springer 1860, S.3.

er mit Bewusstsein sie in den äusseren Formen verkörperte.“ Was im Anschluss daran 1878 von Springer in *Raffael und Michelangelo* als „historisch-genetische Methode“ für die Kunstgeschichte vorgeschlagen worden war, zielte auch dann noch auf die Genesis dieser künstlerischen Verkörperungen von bereits „im Bewusstsein der Zeit“ und im „Sinn des Volkes“ kreisenden Ideen, wenn es sich explizit um die Erforschung von Handzeichnungen und Studienblättern handelte.

So instrumentell, die Entstehung und Wandlung von Ideen lediglich durch deren Übertragung in das „*Concrete und Sinnliche*“¹²⁰ begleitend, aber selbst an der weiteren Konkretisierung im Sinne einer fortgesetzten Wandlung dieser Ideen nicht genuin teilhabend Kunst und Bild durch von Springer von Anfang konzipiert worden war, so sehr musste aus dieser Sicht auch die „Experimentalmethode“ nur als Mittel zum Zweck, aber nicht als End- oder Selbstzweck der Kunstgeschichte als Geschichtswissenschaft gelten können, wenn Morellis Bildanalytik das „Studium der Formen“ ganz auf sich selbst stellte und damit Formenbildungsprozesse untersuchte, denen in den Augen Springers die Bedingung der Möglichkeit fehlte, wenn sie nicht auf den „Kreis der Vorstellungen“ zu beziehen waren oder für von Seidlitz in Übersteigerung dieser Vorstellung des Technischen und der Ideenlehre seines akademischen Ziehvaters die in der Kunst verborgenen, „*der Ewigkeit angehörenden und nur zum kleinsten Theil zeitlich bedingten Tiefen*“ zu rationalisieren drohte.¹²¹

IV.5. Fußnoten

„Würde der Metaphysiker denken, wenn er zeichnete?“ – diese 1987 entstandene fehlerhafte Übersetzung der von Gaston Bachelard 1975 eigentlich formulierten rhetorischen Frage, „Würde der Metaphysiker denken, wenn er *nicht* zeichnete?“ (vgl. Kap. I.1.), könnte als ein versehentliches, darum aber auch weiterführendes reflexhaftes Missverständnis bezeugen, wie sehr die gegen Giovanni Morellis „Experimentalmethode“ vorgebrachten Einwände und Einhegungen Anton Springers eine Idee des 19. Jahrhunderts geblieben sind. Dass „*die Kunstwissenschaft nicht einzig auf die dürren Ergebnisse der philologischen Methode angewiesen zu bleiben*“ bräuchte, wie von Seidlitz 1891 in Anspielung auf einen von Springer 1860 in einem Nebensatz geäußerten Gedanken gegen Morelli ins Feld führte, um dann doch einer Metaphysik der Kunst als etwas „*absolut Irrationalem*“ das Wort zu reden,¹²² wirkt im Rückblick wie eine Variante dessen, was 1987 an Bachelard als Bildverweigerung der

¹²⁰ Springer 1860, S.35.

¹²¹ von Seidlitz 1891, S.6.

¹²² Ebd., S.6+7.

Metaphysik fehlgedeutet worden war. Umgekehrt liefert die von Bachelard ursprünglich formulierte Idee, das Metaphysische würde in der Geometrie ganz bei sich selbst sein und durch die bezwingende Bildhaftigkeit von Diagrammen ihre die „*Phantasie*“ zerstörende Autorität entfalten,¹²³ einen Maßstab für die Verengung durch das, was Springer als nachträgliche, „im Kreise der Vorstellungen“ reifende Ideen nur verkörpernde „Phantasie“ in Reaktion auf Morelli so evident erschienen war.

„*Anti-metaphysische Vorbemerkungen*“ wie die von Ernst Mach (1838-1916) bezeugen durch die sie begleitende visuelle Argumentation jedoch, dass der Zwanghaftigkeit der Logik von Oppositionsschemata wie dem, Metaphysik wahlweise als bildlich oder unbildlich zu begreifen, schon im 19. Jahrhundert wirksam begegnet wurde. Es ist kaum vorstellbar, dass diese berühmte Graphik auch durch die „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ in Springers 1878 erstmals gedrucktem und 1883 in zweiter Auflage erschienenem vielgelesenem Band über *Raffael und Michelangelo* angeregt worden wäre. Auch wenn Mach mit seiner um 1870 zum ersten Mal festgehaltenen, 1882 in Gedanken an eine Publikation durch weitere Skizzen verdichteten und in seiner endgültigen Form als ein ikonisch gewordenes Beispiel der wissenschaftlichen Zeichnung im 19. Jahrhundert in den bis weit in das 20. Jahrhundert hinein immer wieder neu aufgelegten *Beiträgen zu Analyse der Empfindungen* 1886 veröffentlichten „*Selbstschauung ,Ich*“ (**Abb.56**) zeitgeschichtlich eine Synchronität darstellt, liegt ein direktes Echo auf die Füße-Vergleichungen Springers darin gewiss nicht vor.¹²⁴ Als karikierende Antwort auf ein Leseerlebnis der Schriften Karl Christian Friedrich Krauses (vgl. Kap.I.) zielt die Zeichnung auf das „*philosophische ,Viel Lärm um Nichts*““, dass Mach um 1870 durch eine ihm aufgedrängte Lektüre der Schriften Krauses so lebhaft als das ganz Andere der eigenen wissenschaftlichen Haltung empfunden hatte, dass keine andere Reaktion darauf möglich war, als sie „*scherzhaft zu illustrieren*“.¹²⁵ Diesen, im Gegensatz zu der monumentalen Zeichnung nur in einer Fußnote weiter gegebenen Erinnerungen in der *Analyse der Empfindungen* zufolge, ist die Darstellung nicht einmal durch die bei Krause zu findenden Diagramme motiviert gewesen. Mach war vermutlich nicht bekannt, dass Krause selbst ein leidenschaftlicher Zeichner war oder die großen geschwungenen Schnurrbartspitzen in der Zeichnung der „*Selbstschauung ,Ich*“ sind eine bislang unbeachtet gebliebene spöttische Paraphrase auf die nehmen die bemühte

¹²³ Bachelard 1975, S.243.

¹²⁴ Clausberg 2004, S.109.

¹²⁵ Mach 1886, S.15.

Leibmetaphorik Krauses in Gestalt eines umständlich mathematisierten Lippen-Diagramms (Abb.2).

Nicht als Antwort auf Krauses Zeichnungen und erst recht nicht auf die „Vergleichende Darstellung von Fußstellungen“ bei Anton Springer ausgelöst, ist Machs Szene eines an seinen eigenen Beinen und Füßen zeichnenden liegenden Mannes nicht als unmittelbare Fortsetzung eines Bildmusters, aber als ein Ikon der auch von Springer oder durch von Seidlitz repräsentierten Strategie anzusehen, in Form von visuellen Kommentaren die Argumentation eines Gegners ab absurdum zu führen. Nicht zuletzt die Überwindung der Sprachlosigkeit, die Springer sich von der Zeichnung erhoffte, weil in der Begegnung mit Bildern nur Bilder weiterhelfen, wenn *„das Wort nicht ausreicht, zu unbestimmt und allgemein den Eindruck“*¹²⁶ wiedergibt, findet in Machs Gelehrtenkarikatur eine bezeichnende wissenschaftsgeschichtliche Entsprechung. Als Reflex gegen eine auf anderem Wege sich der Auseinandersetzung verschließenden Position, ist das Bild in diesem exemplarischen Fall sowohl das Terrain der Überwindung als auch der Freiraum der Formulierung des Neuen und Abweichenden. Am Ende einer Bild- und Ideengeschichte des Konkreten im 19. Jahrhundert symbolisiert diese Graphik damit auch ihre Anfangsgründe und deren ikonologische Prämisse, in Bildern nicht lediglich Reflexe auf bereits bestehende und verallgemeinerte, mehr oder weniger sich durchgesetzt habende, gedanklich gefestigte Konzepte anzusehen, sondern das Visuelle als Text und Sprache gleichberechtigten produktiven Gegenstand der Ideenforschung in den Blick zu nehmen. Grenzsituationen, in denen die begriffliche Orientierung sich neu entscheidet, das bereits Gewusste und Vertraute zur Disposition gestellt wird und die Suche nach neuen Wegen beginnt, finden als Momente der ideellen Umwertungen immer wieder im Visuellen ihre Urszene. Mit der Geschichtlichkeit von Werten und Normen befasst, erzählt die Ideengeschichte nicht von der Beständigkeit der Gewissheiten, sondern von der Kontinuität ihrer Infragestellung. Vor allem im Bild wird diese Wahrheit konkret.

¹²⁶ Springer 1881a, S.749.

Bibliographie

Archäologische Zeitung (o.A) 1880: o.A., „Die Funde von Pergamon“, in: *Archäologische Zeitung*, 37.Jg./1880/ S.197-198.

Auerswald/Roßmäßler 1858: Bernhard Auerswald, Emil Adolph Roßmäßler, *Botanische Unterhaltungen zum Verständnis der heimathlichen Flora*, Leipzig 1858.

Auinger 2011: Johanna Auinger, „’Wo aber stand der Zeus-Altar, den zu suchen ich gekommen war?’ – Die archivalische Dokumentation einer Ausgrabung“, in: Ralf Grüssinger, Volker Kästner, Andreas Scholl (Hg.), *Pergamon – Panorama der antiken Metropole*, Kat. Berlin, Petersberg 2011, S.45-49.

Bachelard 1975: Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* (frz. 1957), Berlin 1975.

Bader/ Gaier/ Wolf 2010: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010.

Bader 2011: Lena Bader, „’Chaos, Spiel, Differenz und Wiederholung.’ Originale Reproduktion im Holbein-Streit“, in: Jörg Probst (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute*, Berlin 2011, S.156-176.

von Baer/ Wagner 1862: Karl Ernst von Baer, Rudolph Wagner, *Bericht über eine Zusammenkunft einiger Anatomen im September 1861 in Göttingen zum Zwecke gemeinsamer Besprechungen*, Leipzig 1861.

Bank 1989: Ruud A. Bank, „Die Veröffentlichungen der Rossmäßler’schen ‚Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken’ Europas (1835-1920)“, in: *Mitteilungen der deutschen malakozoologischen Gesellschaft*, 44-45/1989/ S.49-53.

Barasch 2003: Moshe Barasch, „Das Detail in der Malerei“, in: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.), „*Der liebe Gott steckt im Detail*“. *Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S.21-42.

Bast 1995: Rainer A. Bast, „Einleitung“, in: Ernst Cassirer, *Descartes. Lehre – Persönlichkeit – Wirkung*, Hamburg 1995, S.XII-IL.

Benjamin 2002: Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936), in: ders., *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M. 2002, S.351-383.

Bialostocki 1991: Jan Bialostocki, „Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und interpretierenden Ikonographie“, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1991, S.15-63.

- Bickendorff 1993:** Gabriele Bickendorff, „Die Tradition der Kennerschaft: von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli“, in: Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca, Matteo Panzeri (Hg.), *Giovanni Morelli e la Cultura dei Conoscitori*, 3 Bde, Bergamo 1993, Bd. 1, S.25-47.
- Blasius 1992:** Dirk Blasius, *Friedrich Wilhelm IV. – 1795-1861. Psychopathologie und Geschichte*, Göttingen 1992.
- Bloch 1963:** Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Frankfurt/M. 1963.
- Bode 1891:** Wilhelm von Bode, „The Berlin Renaissance Museum“, in: *Fortnightly Review* 56 (Oktober 1891), S.506-515.
- Böhme 2002:** Hartmut Böhme, „Goethe und Alexander von Humboldt. Exoterik und Esoterik einer Beziehung“, in: Ernst Osterkamp (Hg.), *Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*, Bern 2002, S.167-192.
- du Bois-Reymond 1872:** Emil du Bois-Reymond, „Über die Grenzen des Naturerkennens“ (1872), in: ders., *Vorträge über Philosophie und Gesellschaft*, Hamburg 1974, S.54-77.
- Bogen/ Thürlemann 2003:** Steffen Bogen, Felix Thürlemann, „Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen“, in: Alexander Patschowsky (Hg.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*, Ostfildern 2003, S.19.
- Borchardt 1927:** Rudolf Borchardt, *Der Deutsche in der Landschaft*, München 1927.
- Brandenburg 1906:** Erich Brandenburg (Hg.), *König Friedrich Wilhelms IV. Briefwechsel mit Ludolf Camphausen*, Berlin 1906.
- Bredenkamp 1978:** Horst Bredenkamp, „Monumentale Theologie: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“, in: Ferdinand Piper, *Monumentale Theologie. Eine Geschichte der christlichen Kunstarchäologie und Epigraphik* (1867), Mittenwald 1978, S.E2-E30.
- Bredenkamp 2005:** Horst Bredenkamp, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005.
- Bredenkamp/ Schneider 2006:** Horst Bredenkamp, Pablo Schneider (Hg.), *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München 2006.
- Bredenkamp 2007:** Horst Bredenkamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007.
- Bredenkamp 2008:** Horst Bredenkamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst* (2.Auflage), Berlin 2008.

- Bredenkamp 2008:** Horst Bredenkamp, „Bildbeschreibungen. Eine Stilgeschichte technischer Bilder? Ein Interview mit Horst Bredenkamp“, in: Horst Bredenkamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.), *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S.36-47.
- Brüning 2008:** Jochen Brüning, „Digitale Bilder“, in: Horst Bredenkamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.), *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S.82-83.
- Brunn 1893:** Heinrich Brunn, *Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert*, München 1893.
- Brunn 1905:** Heinrich Brunn, „Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie“ (1884), in: ders., *Kleine Schriften*, Leipzig et al. 1905, S.430-497.
- Busch 1984:** Werner Busch, „Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign – Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert“, in: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (Hg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S.177-192.
- Busch/ Jehle/ Meister 2007:** Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007.
- Busch 2013:** Werner Busch, „Die Arabeske – Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung“, in: ders., Petra Maisak (Hg.), *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Kat. Frankfurt/ M. et. al 2013, S.13-27.
- Bussmann 1987:** Walter Bussmann, „Probleme einer Biographie Friedrich Wilhelms IV.“, in: Otto Büsch, Klaus Zernack (Hg.), *Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit* (d.i. Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands, Bd.36), Berlin 1987, S.22-38.
- Cahan 1994:** David Cahan, „Anti-Helmholtz, Anti-Zöllner, Anti-Dürring: The Freedom of Science in Germany during the 1870s“, in: Lorenz Krüger (Hg.), *Universalgenie Helmholtz. Rückblick nach 100 Jahren*, Berlin 1994, S.330-344.
- Campe 1991:** Rüdiger Campe, „Die Schreibszene. Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/M. 1991, S.759-772.
- Carus 1865:** *Über den Schädelbau des Philosophen C. Christ. Fr. Krause (1781 bis 1832)*, Dresden 1865.
- Carus 1962:** Carl Gustav Carus, *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis* (1853), Darmstadt 1962.

- Cassirer 1902:** Ernst Cassirer, *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg 1902.
- Cassirer 1910:** Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin 1910.
- Cassirer 1921:** *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Berlin 1921.
- Cassirer 1941:** Ernst Cassirer, *Thorilds Stellung in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Stockholm 1941.
- Cassirer 1942:** Ernst Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (d.i. Acta Universitatis Gotoburgensis Band XLVIII), Göteborg 1942.
- Cassirer 1957:** Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1920), 4 Bde., Stuttgart 1957.
- Cassirer 1995:** Ernst Cassirer, „Form und Technik“, in: ders., *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933* (hg.v. Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois), Hamburg 1995, S.39-91.
- Cassirer 2010:** Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis* (1929), Hamburg 2010.
- Chevalier 1839:** Charles Chevalier, *Die Camera Lucida. Eine gründliche Anweisung für Künstler und Liebhaber der Zeichenkunst über den Gebrauch dieses neuen Instruments, das jetzt in Frankreich vielfach angewendet wird*, Quedlinburg 1839.
- Claessens 1980:** Dieter Claessens, *Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*, Frankfurt/ M. 1980.
- Clausberg 2004:** Karl Clausberg, „Selbstschauung ‚Ich‘ als Bild – Von Karl Christian Friedrich Krause zu Johannes Müller und Ernst Mach“, in: Siegfried Blasche, Mathias Gutmann, Michael Weingarten (Hg.), *Repraesentatio Mundi. Bilder als Ausdruck und Aufschluss menschlicher Weltverhältnisse. Historisch-systematische Perspektiven*, Bielefeld 2004, S.109-159.
- Crary 1996:** Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (engl. 1990), Dresden et al. 1996.
- Conze 1880:** Alexander Conze, Carl Humann, Richard Bohn, H. Stiller, G. Lolling, O. Raschdorff, „Die Ausgrabungen in Pergamon und ihre Ergebnisse. Vorläufiger Bericht“, in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1.Jg./ 1880/ S.127-...
- Daston/Galison 2007:** Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt/ M. 2007.

Daum 1993: Andreas W. Daum, „Emil Adolf Roßmäßler als Professor in Tharandt von 1830 bis 1848“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Technischen Universität Dresden*, 42/1993/4, S.59-66.

Daum 1998: Andreas W. Daum, *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914*, München 1998.

Daum 2010: Andreas W. Daum, „Die Ironie des Unzeitgemäßen. Anmerkungen zu Alexander von Humboldt“, in: Philip Ajouri, Marcel Lepper, Jonas Maatsch (Hg.), *Der Humboldt-Deutsche* (d.i. Zeitschrift für Ideengeschichte, Heft IV/ 1 Frühjahr 2010, S.5-23.

Dörner 1989: Friedrich Karl und Eleonore Dörner, *Von Pergamon nach Nemrud Dag. Die archäologischen Entdeckungen Carl Humanns*, Mainz 1989.

Düinkel 2010: Vera Düinkel (Hg.), *Kontaktbilder* (d.i. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 8,1), Berlin 2010.

Ebeling 2004: Knut Ebeling, „Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien“, in: ders./ Stefan Altekamp (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt/M. 2004, S.9-30.

Eckardt 1985: Götz Eckardt, „Zweites Rokoko um 1840 in den königlichen Schlössern von Berlin und Potsdam“, in: Karl-Heinz Klingenburg (Hg.), *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1985, S.141-156.

Engels 1962: Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie* (1888 - d.i. Karl Marx/ Friedrich Engels Werke Bd. 21), Berlin 1962.

Erlenmeyer 1879: Albrecht Erlenmeyer, *Die Schrift. Grundzüge ihrer Physiologie und Pathologie*, Stuttgart 1879.

Faak 2000: Margot Faak (Hg.), *Alexander von Humboldt – Reise durch Venezuela. Auswahl aus den amerikanischen Reisetagebüchern*, Berlin 2000.

Feuerbach 1970: Ludwig Feuerbach, „Grundsätze der Philosophie der Zukunft“ (1843), in: ders., *Kleinere Schriften II* (d.i. Gesammelte Werke, hrsg. von Werner Schuffenhauer, Bd.9), Berlin 1970, S.264-341.

Feyerabend 1986: Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang* (engl. 1975), Frankfurt/M. 1986

Fischer 1933: Ernst Fischer, „Zweihundert Jahre Naturselbstdruck“, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 8/1933, S.186-213.

- Fleck 1980:** Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* (1935), Frankfurt/M. 1980.
- Förster 1879:** Bernhard Förster, „Die Gigantomachie des Berliner Museums“, in: *Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 15.Jg./1879/ Sp.129-134 u.153-158.
- Freud 1969:** Sigmund Freud, „Der Moses des Michelangelo“ (1914), in: ders., *Bildende Kunst und Literatur* (d.i. Studienausgabe, Band X), Frankfurt/M. 1969, S.196-222.
- Friedländer 1992:** Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft* (1942), Leipzig 1992.
- Geimer 2002:** Peter Geimer, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/ M. 2002, S.7-25.
- Geimer 2007:** Peter Geimer, „Linien des hellen Wahnsinns. Das Zittern des Graphologen“, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München 2007, S.55-71.
- Giel 1985:** Klaus Giel, „Unvorgreifliche Gedanken über die Beziehung zwischen Fröbel und Krause“, in: Klaus-M. Kodalle (Hg.), *Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Studien zu seiner Philosophie und zum Krausismo*, Hamburg 1985, S.112-124.
- Ginzburg 1985:** Carlo Ginzburg, „Indizien: Morelli, Freud und Sherlock Holmes“ (ital. 1977), in: Umberto Eco, Thomas A. Sebeok (Hg.), *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin – Holmes – Peirce*, München 1985, S.125-179.
- Ginzburg 2002:** Carlo Ginzburg, „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“ (ital. 1979), in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* (dt. 1.A.1983), Berlin 2002, S.7-57.
- Goethe 1909:** o.Hg., *Gott und die Welt. Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaiser Maximilian von Albrecht Dürer. Mit der ausführlichen Besprechung von J.W.v.Goethe*, Berlin 1909.
- Goethe 1987:** Johann Wolfgang von Goethe, *Schriften zur Morphologie* (hg.v. Dorothea Kuhn), Frankfurt/M. 1987.
- Grisebach 1984:** Lucius Grisebach, „Moltkes Fernglas, der Köchin Lenas Kamm und das Tintenfaß auf dem Tisch der Akademie: Menzels Blick für das Konkrete“, in: Ders. (Hg.), *Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher*, Kat. Berlin 1984, S.18-20.
- Hackethal 1995:** Sabine Hackethal, „Friedrich Sellow (1789-1831). Skizzen einer unvollendeten Reise durch Südamerika“, in: *Fauna Flora Rheinland-Pfalz*, Beiheft 17, Landau 1995, S.215-228.

Haftmann 1959: Werner Haftmann, „Kunst nach 1945 – Malerei“, in: *II.Documenta '59*, Kat. Kassel 1959, S.12-19.

Hardtwig 1978: Wolfgang Hardtwig, „Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs“, in: Michael Brix, Monika Steinhauser (Hg.), „*Geschichte allein ist zeitgemäß*“. *Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S.17-27.

Hasenclever 2005: Catharina Hasenclever, *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV.*, Berlin 2005.

Haßlauer 2010: Steffen Haßlauer, *Polemik und Argumentation in der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts. Eine pragmalinguistische Untersuchung der Auseinandersetzung zwischen Carl Vogt und Rudolph Wagner um die ‚Seele‘*, Berlin 2010.

Hegel 1952: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hamburg 1952.

Hegel 1981: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundriss* (1833), Berlin 1981.

Heidegger 1950: Martin Heidegger, „Die Zeit des Weltbildes“ (1938), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, S.69-104.

Heidelberger 1995: Michael Heidelberger, „Helmholtz als Philosoph“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 43/ 1995/ 5, S.835-844.

von Helmholtz 1850: Hermann von Helmholtz, „Messungen über den zeitlichen Verlauf der Zuckung animalischer Muskeln und die Fortpflanzungsgeschwindigkeit der Reizung in den Nerven“ (1850), in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.2, Leipzig 1883, S.764-843.

von Helmholtz 1852a: Hermann von Helmholtz, „Über die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen“ (1852), in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.2, Leipzig 1883, S.561-609.

von Helmholtz 1852b: Hermann von Helmholtz, „Messungen über Fortpflanzungsgeschwindigkeit der Reizung in den Nerven. Zweite Reihe“ (1852), in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.2, Leipzig 1883, S.844-861.

von Helmholtz 1855: Hermann von Helmholtz, „Über das Sehen des Menschen“ (1855), in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.1, S.87-117.

von Helmholtz 1862: Hermann von Helmholtz, „Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaft“ (1862), in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.1, S.159-185.

von Helmholtz 1868: Hermann von Helmholtz, „Über die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens“ (1868), in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.1, S.267-365.

von Helmholtz 1868/69: Hermann von Helmholtz, „Über die thatsächlichen Grundlagen der Geometrie“ (1868, Zusatz 1869), in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.2, Leipzig 1883, S.610-617.

von Helmholtz 1869: Hermann von Helmholtz, „Über das Ziel und die Fortschritte der Naturwissenschaft“ (1869), in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.1, S.369-398.

von Helmholtz 1871: Hermann von Helmholtz, „Optisches über Malerei“ (1871), in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.2, S.97-135.

von Helmholtz 1878a: Hermann von Helmholtz, „Die Tatsachen in der Wahrnehmung“ (1878), in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.2, S.215-247.

von Helmholtz 1878b: Hermann von Helmholtz, „Über den Ursprung und Sinn der geometrischen Sätze; Antwort gegen Herrn Professor Land“, in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.2, Leipzig 1883, S.640-660.

von Helmholtz 1884: Hermann von Helmholtz, „Vorrede zum ersten Bande der dritten Auflage 1884“, in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.1, S.VII-XIII.

von Helmholtz 1887: Hermann von Helmholtz, „Zählen und Messen, erkenntnistheoretisch betrachtet“ (1887), in: ders., *Philosophische Vorträge und Aufsätze*, Berlin 1971, S.301-335.

von Helmholtz 1891: Hermann von Helmholtz, „Kürzeste Linien im Farbensystem“, in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.3, Leipzig 1895, S.460-475.

von Helmholtz 1903: Hermann von Helmholtz, *Einleitung zu den Vorlesungen über theoretische Physik*, Leipzig 1903.

von Helmholtz 1909: Hermann von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik, Bd.1: Die Dioptrik des Auges* (1866), Leipzig 1909.

von Helmholtz 1910: Hermann von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik, Bd.3: Die Lehre von den Gesichtswahrnehmungen* (1867), Leipzig 1910.

von Helmholtz 1911: Hermann von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik, Bd.2: Die Lehre von den Gesichtsempfindungen* (1860), Leipzig 1911.

- Henze 1862:** Adolf Henze, *Die Chirogrammatomantie oder Lehre den Charakter, die Neigungen, die Eigenschaften und Fähigkeiten der Menschen aus der Handschrift zu erkennen und zu beurtheilen*, Leipzig 1862.
- Herbart 1850:** Johann Friedrich Herbart, „Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik“ (1824), in: ders., *Schriften zur Psychologie*, Erster Theil, Leipzig 1850, S.191-480.
- Hinz 2011:** Berthold Hinz (Hg.), *Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte*, Berlin 2011.
- Hoffmann 2008:** Christoph Hoffmann, „Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung“, in: ders. (Hg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich et al. 2008, S.7-20.
- Hoffmann 2012:** Tobias Hoffmann (Hg.), *Die Idee Konkret. Konkrete Kunst als ideengeschichtliche Entwicklung*, Köln 2012.
- Hofmann 1982:** Werner Hofmann, „Menzels verschlüsseltes Manifest“, in: *Menzel – der Beobachter*, Kat. Hamburg, München 1982, S.31-40.
- Hofmann 1988:** Werner Hofmann, „Der Kontext hat das letzte Wort“, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd.7/ 1988, S.67-74.
- Holmes/ Renn/ Rheinberger 2003:** Frederic L. Holmes, Jürgen Renn, Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Reworking the Bench. Research Notebooks in the History of Science*, Dordrecht et al. 2003.
- Huber 1996:** Hans-Dieter Huber, „’Draw a distinction.’ Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung“, in: Deutscher Künstlerbund e.V. (Hg.), *zeichnen. Der deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996*, Kat. Nürnberg 1996, S.8-21.
- von Humboldt 2008:** Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1844), 2 Bde., Darmstadt 2008.
- Hyder 2007:** David Jalal Hyder, „Physiologische Optik und physische Geometrie“, in: Jakob Steinbrenner, Stefan Glasauer (Hg.), *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2007, S.126-181.
- Jahn 1967:** Ilse Jahn, „’Leben und Streben im Verkehr mit der Natur und dem Volke’. Emil Adolf Roßmäßler zum Gedenken – anlässlich der 100. Wiederkehr seines Todestages (8. April 1867)“, in: *Neue Museumskunde* 10/ 1967/ Heft 3, S.309-315.
- Kant 1998:** Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781/1787), Hamburg 1998.
- Kantorowicz 1992:** Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* (engl. 1957), Stuttgart 1992.

- Kanz/ Schönwäldler 2008:** Roland Kanz, Jürgen Schönwäldler (Hg.), *Ästhetik des Charakteristischen. Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*, Göttingen 2008.
- Kästner 1986:** Ursula Kästner, „Die Wiederauffindung des Pergamonaltars“, in: *„Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden.“ Ein Jahrhundert Forschungen zum Pergamonaltar*, Kat. Berlin 1986, S.10-15.
- Keisch/ Riemann-Reyher 1996:** Claude Keisch, Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Ausstellungskatalog Berlin, Köln 1996.
- Kemp 1979:** Wolfgang Kemp, „...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht für Laien 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt/M. 1979.
- Kirsten 1986:** Christa Kirsten (Hg.), *Dokumente einer Freundschaft. Briefwechsel zwischen Hermann von Helmholtz und Emil du Bois-Reymond 1846-1894*, Berlin 1986.
- Kittler 1995:** Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München 1995.
- Klamm 2011:** Stefanie Klamm, „Linie – Form – Raum. Über wissenschaftliche Bilder antiker Skulpturen“, in: Jörg Probst (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute*, Berlin 2011, S.136-155.
- Klages 1921:** Ludwig Klages, *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik*, Leipzig 1921.
- Knobloch 2013:** Jörg Knobloch, „Die Kultur politischer Ideen. Methodische Implikationen einer politischen Praxeologie“, in: Andreas Busen, Alexander Weiß (Hg.), *Ansätze und Methoden zur Erforschung politischen Denkens*, Baden-Baden 2013, S.215-235.
- Koenigsberger 1902/03:** Hermann Koenigsberger, *Hermann von Helmholtz*, 3 Bde., Braunschweig 1902-03.
- Kojeve 2005:** Alexandre Kojève, *Die konkrete Malerei Kandinskys* (frz. 1936), Bern 2005.
- Krämer 2007:** Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt/M. 2007.
- Krause 1843:** Karl Christian Friedrich Krause, *Die reine d.i. allgemeine Lebenlehre und Philosophie der Geschichte zu Begründung der Lebenkunswissenschaft*, Göttingen 1843.
- Kroll 1987:** Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim et al. 1987.
- Krüger 1994:** Lorenz Krüger, „Helmholtz über die Begreiflichkeit der Natur“, in: ders. (Hg.), *Universalgenie Helmholtz. Rückblick nach 100 Jahren*, Berlin 1994, S.201-215.

- Kunze 1986:** Max Kunze, „Der Pergamonaltar und die hellenistische Kunst Griechenlands – Geschichte und Stand der Forschung“, in: *„Wir haben eine ganze Kunstepoche gefunden.“ Ein Jahrhundert Forschungen zum Pergamonaltar*, Kat. Berlin 1986, S.6-9.
- Ladendorf 1955/56:** Heinz Ladendorf, „Adolph Menzel“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig*, 5.Jg./1955/56, S.43-54.
- Lange 1879:** Konrad Lange, *Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos*, Leipzig 1879.
- Langendorff 1891:** Oskar Langendorff, *Physiologische Graphik. Ein Leitfaden der in der Physiologie gebräuchlichen Registriermethoden*, Leipzig et al. 1891.
- Langer 1884:** Carl Langer, *Anatomie der äußeren Formen des menschlichen Körpers*, Wien 1884.
- Lavater 1969:** Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778), Zürich 1969.
- Lefebvre 1975:** Henri Lefebvre, *Kritik des Alltagslebens. III. Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit* (frz.1961), München 1975.
- Lermolieff/ Morelli 1874:** Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), „Die Galerien Roms“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 9.Bd./1874/ S.1-11; 10.Bd./1875/ S.97-106, 11.Bd./1876/ S.132-137 + S.168-173.
- Lermolieff/ Morelli 1880:** Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880.
- Lermolieff/ Morelli 1881:** Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), „Perugino oder Raffael. Einige Worte der Abwehr, von Ivan Lermolieff“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 16.Band/ 1881, S.243-252 + 273-282.
- Lermolieff/ Morelli 1882:** Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), „Raphael’s Jugendentwicklung. Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Prof. Springer in Leipzig von Iwan Lermolieff“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, V.Band/ 1882, S.147-178.
- Lermolieff/ Morelli 1887:** Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), „Noch einmal das venezianische Skizzenbuch“, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 22.Jg./ 1887, S.111-118 u. 143-155.
- Lermolieff/ Morelli 1890:** Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Dora Pamphili in Rom*, Leipzig 1890.
- Lermolieff/ Morelli 1891:** Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891.

- Lessing 1867:** Julius Lessing, „Handzeichnungen des Königs Friedrich Wilhelm IV.“, in: *Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte*, Nr.133/ Oktober 1867, S.100-104.
- Lévi-Strauss 1968:** Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (frz.1962), Frankfurt/M. 1968.
- Levy-Bruhl 1902:** Lucien Levy-Bruhl, *Die Philosophie Auguste Comte's*, Leipzig 1902.
- Lewalter 1938:** Ernst Lewalter, *Friedrich Wilhelm IV. – Das Schicksal eines Geistes*, Berlin 1938.
- Lindner 1999:** Ruth Lindner, „Reinhard Kekulé von Stradonitz – Alexander Conze. Zum Diskurs der Fotografie in der klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 19.Jg./1999/Heft 73, S.3-16.
- Lippmann 1881:** Friedrich Lippmann, „Raffael's Entwurf der Madonna del Duca di Terranuova und zur Madonna Staffa-Connestabile“, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 2.Band/ 1881/ S.62-66.
- Lombroso 1895:** Cesare Lombroso, „Die Schrift Geisteskranker“, in: Wilhelm Langebruch, Albert Erlenmeyer, Wilhelm Preyer (Hg.), *Die Handschrift. Blätter für wissenschaftliche Schriftkunde und Graphologie*, Hamburg et al. 1895, S.21-23 + 42-45.
- Lübke 1850:** Wilhelm Lübke, „Albrecht Dürer's Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I.“ (Rezension), in: *Deutsches Kunstblatt*, 1.Jg./ 1850/ Nr.34, S.268-271.
- Lucae 1844:** Johann Christian Gustav Lucae, *Zur organischen Formenlehre*, Frankfurt/M. 1844.
- Lucae 1857:** Johann Christian Gustav Lucae, *Zur Architectur des Menschenschädels nebst geometrischen Originalzeichnungen von Schädeln normaler und abnormaler Form*, Frankfurt/M. 1857.
- Lucae 1860:** Johann Christian Gustav Lucae, *Johann Christian Gustav Lucae's Abbildungen der menschlichen Skelettheile als Unterlage für dessen mattgeschliffene Glastafel zum Lehren der Anatomie auf dem Senckenbergischen anatomischen Theater zur Frankfurt a.M.*, Frankfurt/M. 1860.
- Lucae 1861:** Johann Christian Gustav Lucae, „Zur Morphologie der Rassen-Schädel. Einleitende Bemerkungen und Beiträge“, in: Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft (Hg.), *Abhandlungen*, Dritter Band/ 1859-1861, S.483-536.
- Lucae 1864:** Johann Christian Gustav Lucae, „Zur Morphologie der Rassen-Schädel. Einleitende Bemerkungen und Beiträge. Zweite Abtheilung“, in: Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft (Hg.), *Abhandlungen*, Fünfter Band/ 1864-1865, S.1-50.

Lucae 1873: Johann Christian Gustav Lucae, „Noch Einiges zum Zeichnen naturhistorischer Gegenstände“, in: *Archiv für Anthropologie. Zeitschrift für Naturgeschichte und Urgeschichte des Menschen*, Bd.6/ 1873/ Heft 1, S.1-12.

von Lützow 1866: Carl von Lützow, „Zum Beginn“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1.Jg/1866/ S.1-2.

Maaz, Bernhard 2008: „Sehend zeichnen, schauend malen – Adolph Menzel zwischen Skizzenbüchern und Bildern“, in: ders. (Hg.), *Adolph Menzel – radikal real*, Kat. München 2008, S.11-20.

Mach 1908: Ernst Mach, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung. Historisch-kritisch dargestellt* (1883), Leipzig 1908.

Macho 2005: Thomas Macho, „Handschrift – Schriftbild. Anmerkungen zu einer Geschichte der Unterschrift“, in: Toni Bernhart, Gert Gröning (Hg.), *Hand – Schrift – Bild* (d.i. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Beiheft 1), Berlin 2005, S.111-120.

Mahler/ Mulsow 2014: Andreas Mahler, Martin Mulsow (Hg.), *Texte zur Theorie der Ideengeschichte*, Ditzingen 2014.

Mahnke 1937: Dietrich Mahnke, *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt. Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik*, Halle (Saale) 1937.

Marx 1976: Karl Marx, „Einleitung zu den ‚Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie‘“, in: ders., *Ökonomische Manuskripte 1857/58* (d.i. Karl Marx/ Friedrich Engels Gesamtausgabe (MEGA), Zweite Abteilung „Das Kapital“ und Vorarbeiten, Band 1), Berlin 1976, S.35-45.

Marx/ Engels 1953: Karl Marx, Friedrich Engels, *Die Deutsche Ideologie* (1845-47), Berlin 1953.

Marx/ Engels 1972: Karl Marx, Friedrich Engels, *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik* (1845 – d.i. Karl Marx/ Friedrich Engels Werke, Bd.2), Berlin 1972.

Meier 1990: Christian Meier, „Notizen zum Verhältnis von Makro- und Mikrogeschichte“, in: Karl Acham, Winfried Schulze (Hg.), *Teil und Ganzes. Zum Verhältnis von Einzel- und Gesamtanalyse in Geschichts- und Sozialwissenschaften* (d.i. Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, Bd.6), München 1990, S.111-140.

Meinecke 1959: Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus* (1939), München 1959.

Meiner 2011: Jörg Meiner, „‘Alles gestaltete sich bei ihm zum Bilde und strebte nach harmonischer Form.‘ Der Zeichner Friedrich Wilhelm IV. von Preussen“, in: ders. (Hg.),

„Unglaublich ist sein Genie fürs Zeichnen.“ *König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795-1861) zum 150.Todestag*, Kat. Berlin Brandenburg 2011, S.6-11.

Michaelis 1908: Adolf Michaelis, *Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen*, 2.Aufl. Leipzig 1908.

Michon 1965: Jean-Hippolyte Michon, *System der Graphologie* (frz. 1875), München et al. 1965.

Mitchell 1986: W.J.T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986.

Moleschott 1852: Jakob Moleschott, *Der Kreislauf des Lebens. Physiologische Antworten auf Liebig's Chemische Briefe*, Mainz 1852.

Müller 2010: Arnulf Müller, *Weltanschauung – eine Herausforderung für Martin Heideggers Philosophiebegriff*, Stuttgart 2010.

Müller-Bechtel 2009: Susanne Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, Berlin et al. 2009.

Nissen 1966: Claus Nissen, *Die botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*, Stuttgart 1966.

Novalis 1965: Novalis, „Glauben und Liebe oder Der König und die Königin“ (1798), in: ders., *Schriften, Bd.2, Das philosophische Werk I*, Stuttgart 1965.

Payer 1840: Joseph Payer, *Systematische Anleitung zur Kalligraphie nach ihrem ganzen Umfange*, Wien 1840.

Perrig 1976: Alexander Perrig, *Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch*, Frankfurt/M. 1976.

Peters 2009: Dorothea Peters, „'Das Schwierigste ist eben ... das, was uns das Leichteste zu sein dünkt – nämlich das Sehen.' Kunstgeschichte und Fotografie am Beispiel von Giovanni Morelli (1816-1891)“, in: Constanza Caraffa (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin et al. 2009, S.45-75.

von Petersdorff 1900: Herman von Petersdorff, *König Friedrich Wilhelm IV.*, Stuttgart 1900.

Pfisterer 2007: Ulrich Pfisterer, „Giovanni Morelli (1816-1891)“, in: ders. (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Bd.1: Von Winkelmann bis Warburg*, München 2007, S.92-109.

Preyer 1895: William Thierry Preyer, *Zur Psychologie des Schreibens mit besonderer Rücksicht auf individuelle Verschiedenheiten der Handschriften*, Hamburg et al. 1895.

Probst 2005: Jörg Probst, *Adolph von Menzel – Die Skizzenbücher. Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert*, Berlin 2005.

Probst 2007: Jörg Probst, *Pergamon abbilden. Aus dem Briefwechsel Alexander Conze – Carl Humann 1878-1895 über archäologische Bilddokumentation/ Nachlass Conze (DAI Berlin) und Briefkopierbücher von Carl Humann (Antikensammlung Berlin)*, internes Manuskript für die Antikensammlung Berlin, Berlin 2007.

Probst/ Klenner 2009: Jörg Probst, Jost Philipp Klenner, „Vorwort“, in: dies. (Hg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt/M. 2009.

Probst 2010: Jörg Probst, „Unterzeichnen. Friedrich Wilhelm IV. und die Arabeske“, in: *zeitenblicke* 9, Nr. 3, [23.12.2010], URL: <http://www.zeitenblicke.de/2010/3/-Probst/index.html>, URN: urn:nbn:de:0009-9-27539

Probst 2011: Jörg Probst, „Hold the Line! Die unendliche Linie in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. und ihre Ikonologie“, in: Jörg Meiner (Hg.), „*Unglaublich ist sein Genie fürs Zeichnen.*“ *König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen (1795-1861) zum 150. Todestag*, Kat. Berlin-Brandenburg 2011, S.88-94.

Probst 2013: Jörg Probst, „Die Natur der Tabelle. Die Reisetagebücher von Friedrich Sellow als Layout“, in: Hanns Zischler, Sabine Hackethal, Carsten Eckert (Hg.), *Eine unvollendete Reise. Friedrich Sellow (1789-1831) in Brasilien*, Berlin 2013, S.113-121.

Püschel 2001: Ursula Püschel (Hg.), „*Die Welt umwälzen, denn darauf läuft hinaus.*“ *Der Briefwechsel zwischen Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV.*, Bielefeld 2001.

Raulff 1999: Ulrich Raulff, „Quis custodiet custodes? Über die Bewahrung und die Erforschung von Tradition“, in: Ulrich Raulff, Gary Smith (Hg.), *Wissensbilder. Strategien der Überlieferung*, Berlin 1999, S.1-11.

von Ranke 1878: Leopold von Ranke, *Friedrich der Große. Friedrich Wilhelm der Vierte*, Leipzig 1878.

von Reumont 1885: Alfred von Reumont, *Aus König Friedrich Wilhelms IV. gesunden und kranken Tagen*, Leipzig 1885.

Rheinberger/ Hagner/ Wahrig-Schmidt 1997: Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt, „Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur“, in: dies. (Hg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997, S.7-21.

Rheinberger 2006: Hans-Jörg Rheinberger, *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt/M. 2006.

Rheinberger 2007: Hans-Jörg Rheinberger, *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007.

Richter 1960: Irma Richter, Gisela Richter (Hg.), *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter 1876-1891*, Baden-Baden 1960.

- Richter 1982:** Adrian Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1885), Berlin 1982.
- Rosenberg 1875:** Adolf Rosenberg, „Ein neues Bild von Adolph Menzel“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst – Kunstchronik*, 10.Bd./1875/ Heft 1, Sp.372-375.
- Rosenberg 1880:** Adolf Rosenberg, „Die Ausgrabungen in Pergamon“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 15.Bd./ 1880/ S.161-168.
- Rosenkranz 1843:** Karl Rosenkranz, *Psychologie oder Die Wissenschaft vom subjektiven Geiste*, Königsberg 1843.
- Rosenkranz 1990:** Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen* (1853), Leipzig 1990.
- Rößler 2008:** Johannes Rössler, „Das Notizbuch als Werkzeug des Kunsthistorikers. Schrift und Zeichnung in den Forschungen von Wilhelm von Bode und Carl Justi“, in: Christoph Hoffmann (Hg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich et al. 2008, S.73-102.
- Rößler 2009:** Johannes Rößler, *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlin 2009.
- Roßmäßler 1835ff:** Emil Adolf Roßmäßler, *Iconographie der Land- und Süßwasser-Mollusken*, Leipzig 1835ff.
- Roßmäßler 1853:** Emil Adolf Roßmäßler, *Der Mensch im Spiegel der Natur*, 5 Bde., Leipzig 1853.
- Roßmäßler 1856a:** Emil Adolf Roßmäßler, *Die vier Jahreszeiten*, Gotha 1856.
- Roßmäßler 1856b:** Emil Adolf Roßmäßler, „Der See im Glase“, in: *Die Gartenlaube* 1856/ Nr.19, S.252-256.
- Roßmäßler 1857:** Emil Adolf Roßmäßler, *Reise-Erinnerungen aus Spanien*, 2 Bde., Leipzig 1857.
- Roßmäßler 1861:** Emil Adolf Roßmäßler, „Zum bevorstehenden III.Humboldt-Feste“, in: *Aus der Heimath*, 1861/Nr.34, Sp.539-542.
- Roßmäßler 1864:** Emil Adolf Roßmäßler, „Die Humboldtischen“, in: *Aus der Heimath*, 1864/ Nr.14/Sp.209-214, Nr.15/Sp.225-232, Nr.16/Sp.241-244, Nr.17/Sp.257-262, Nr.18/273-278, Nr.19/Sp.289-294, Nr.20/Sp.305-312.
- Roßmäßler 1874:** Emil Adolph Roßmäßler, *Mein Leben und Streben im Verkehr mit der Natur und dem Volke*, Hannover 1874.
- Sandkühler 2012:** Hans Jörg Sandkühler, „Kritik der Gewissheit. Zeitgenossenschaft – Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen und Gaston Bachelards Epistemologie“, in:

Birgit Recki (Hg.), *Philosophie der Kultur – Kultur des Philosophierens. Ernst Cassirer im 20. und 21. Jahrhundert*, Hamburg 2012, S.203-232.

Schäffner 2010: Wolfgang Schäffner, „Euklids Zeichen. Zur Genese des analogen Codes in der Frühen Neuzeit“, in: Wladimir Velminski, Gabriele Werner (Hg.), *Mathematische Form(e)l(n)* (d.i. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band 7,2), Berlin 2010, S.62-73.

Schiemann 1997: Gregor Schiemann, *Wahrheitsgewissheitsverlust - Hermann von Helmholtz' Mechanismus im Anbruch der Moderne. Eine Studie zum Übergang von klassischer zu moderner Naturphilosophie*, Darmstadt 1997.

Schmarsow 1880: August Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio in Siena*, Stuttgart 1880.

Schmarsow 1881: August Schmarsow, „Lermolieff, Raphael und Pinturicchio“, in: *Preußische Jahrbücher*, 47.Band, Berlin 1881, S.49-56.

Schmidgen 2009: Henning Schmidgen, *Die Helmholtz-Kurven. Auf der Spur der verlorenen Zeit*, Berlin 2009.

Schmidt 2010: Eva Schmidt (Hg.), *Je länger ich zeichne. Zeichnung als Weltentwurf*, Kat. Siegen, Köln 2010.

Schmieder 2004: Falko Schmieder, *Ludwig Feuerbach und der Eingang der klassischen Fotografie. Zum Verhältnis von anthropologischen und Historischem Materialismus*, Berlin et al. 2004.

Schmitt 1934: Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (1922), München 1934.

Schmitt 1950: Carl Schmitt, *Donoso Cortes in gesamteuropäischer Interpretation. Vier Aufsätze*, Köln 1950.

Schönemann 1995: Heinz Schönemann, „Fritz Siam Butt. Die Zeichnungen.“, in: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hg.), *Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König. Zum 200. Geburtstag*, Kat. Berlin-Brandenburg, Frankfurt/M. 1995, S.234-247.

Schulte 1971: Eduard Schulte, *Carl Humann – der Entdecker des Weltwunders von Pergamon. In Zeugnissen seiner Zeit 1839-1896*, Dortmund 1971.

Schuster 1907: Georg Schuster (Hg.), *Die Jugend des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und des Kaisers und Königs Wilhelm I. – Tagebuchblätter ihres Erziehers Friedrich Delbrück (1800-1809)*, 3 Bde., Berlin 1907.

Seiffert 1961: August Seiffert, *Concretum. Gegebenheit – Rechtmäßigkeit – Berichtigung*, Meisenheim am Glan 1961.

- Sennett 1993:** Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* (engl. 1974), Frankfurt/M. 1993.
- von Seidlitz 1885:** Woldemar von Seidlitz, „Bernardo Zenale“, in: o.A., *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4.Mai 1885 für Anton Springer*, Leipzig 1885, S.64-84.
- von Seidlitz 1891:** Woldemar von Seidlitz, *Raphaels Jugendwerke. Zugleich eine Antwort an Herrn Dr. W. Koopmann*, München 1891.
- Siegert 2009:** Bernhard Siegert, „Weiße Flecken und finstre Herzen. Von der symbolischen Weltordnung zur Weltentwurfsordnung“, in: Daniel Gethmann, Susanne Hauser (Hg.), *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Bielefeld 2009, S.19-47.
- Skinner 2009:** Quentin Skinner, „Bedeutung und Verstehen in der Ideengeschichte“ (engl. 1969, rev. 2009), in: ders., *Visionen des Politischen*, Frankfurt/M. 2009, S.21-63.
- Snow 1967:** Charles Percy Snow, *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz* (engl. 1959), Stuttgart 1967.
- Springer 1848:** Anton Springer, *Die Hegelsche Geschichtsauffassung. Eine historische Denkschrift*, Tübingen 1848.
- Springer 1855:** Anton Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauch für Künstler und Studierende und als Führer für die Reise*, Stuttgart 1855.
- Springer 1858:** Anton Springer, *Geschichte der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1858.
- Springer 1878:** Anton Springer, *Raffael und Michelangelo* (1.Auflage), Leipzig 1878.
- Springer 1880:** Anton Springer, „Die Miniaturmalerei im frühen Mittelalter“, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 15.Band/ 1880, S.345-353.
- Springer 1881a:** Anton Springer, „Kunstkenner und Kunsthistoriker“, in: *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst*, 11.Jg./ 1881, S.737-758.
- Springer 1881b:** Anton Springer, „Raphael’s Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, IV.Band/ 1881, S.370-400.
- Springer 1895:** *Raffael und Michelangelo* (3.Auflage), Leipzig 1895.
- Stedman Jones 2012:** Gareth Stedman Jones, *Das Kommunistische Manifest von Karl Marx und Friedrich Engels*, München 2012.
- Stiegler 2006:** Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt/ M. 2006.

- Stollberg-Rilinger 2010:** Barbara Stollberg-Rilinger (Hg.), *Ideengeschichte*, Stuttgart 2010.
- Ugnow 2014:** Luke Ugnow, „Giovanni Morelli and his friend Giorgione: Connoisseurship, science and irony“, in: *Journal of Art Historiography*, Nr.11/2014, S.1-30.
- Vischer 1851:** Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen et al. 1851.
- Vogt 1863:** Carl Vogt, *Vorlesungen über den Menschen, seine Stellung in der Schöpfung und in der Geschichte der Erde*, Gießen 1863.
- Voss 2007:** Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837-1874*, Frankfurt/M. 2007.
- Weber 1920:** Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1920.
- Weigel 2003:** Sigrid Weigel, „’Nichts weiter als...‘ Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin“, in: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.), *„Der liebe Gott steckt im Detail.“ Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S.91-111.
- Welcker 1862:** Hermann Welcker, *Untersuchungen über Wachstum und Bau des menschlichen Schädels*, Leipzig 1862.
- Welcker 1866:** Hermann Welcker, „Kraniologische Mittheilungen“, in: *Archiv für Anthropologie. Zeitschrift für Naturgeschichte und Urgeschichte des Menschen*, Bd.1/ 1866/ Heft 1, S.89-160.
- Welcker 1884:** Der Schädel Rafael’s und die Rafaelporträts“, in: *Archiv für Anthropologie. Zeitschrift für Naturgeschichte und Urgeschichte des Menschen*, Bd.15/ 1884/ Heft 4, S.417-440.
- Wiegand 1930:** Theodor Wiegand (Hg.), *Der Entdecker von Pergamon Carl Humann. Ein Lebensbild*, Berlin 1930.
- Wimböck 2009:** Gabriele Wimböck, „Im Bilde. Heinrich Wölfflin (1864-1945)“, in: Jörg Probst, Jost Philipp Klenner (Hg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt/ M. 2009, S.97-116.
- Wind 1994:** Edgar Wind, „Kunst und Kennertum“, in: ders., *Kunst und Anarchie* (engl. 1960), Frankfurt/M. 1994.
- Winckelmann 1954:** Johann Joachim Winckelmann, *Briefe* (hg.v. Walther Rehm und Hans Diepolder), Berlin 1954.
- Wittmann 2009:** Barbara Wittmann (Hg.), *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Zürich et al. 2009.

- Woermann 1923:** Karl Woermann, „Woldemar von Seidlitz. Ein Nachruf“, in: *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse*, 74.Band/ 1922/ 2.Heft, Leipzig 1923, S.7-20.
- Wolf 2002:** Herta Wolf, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/ M. 2002, S.7-10.
- Wyss 2000:** Beat Wyss, „Das indexikalische Bild. Hors-texte“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg.20/ 2000/ Heft 76, S.3-11.
- Zimmermann 2009:** Anja Zimmermann, *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 2009.
- Zischler 2011:** Hanns Zischler, „Langsdorff und Sello – Von Brasilien überwältigt“, in: Ulrich Moritz, Agnieszka Pufelska, Hanns Zischler (Hg.), *Vorstoß ins Innere. Streifzüge durch das Berliner Museum für Naturkunde*, Berlin 2011, S.170-175.
- ZM Sellow/Olfers 1827:** „Sellow an Altenstein, 24.8.1827“, *ZM, SI Mappe Sellow und Olfers II* (Historische Sammlung, Museum für Naturkunde Berlin), S.33r-52v.

Abbildungsliste

Abb.a

Adolph von Menzel, männliches Ohr, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch Nr.62/ 1884, S.140, Kupferstichkabinett Berlin (Foto: Jörg P. Anders).

Abb.b

Adolph von Menzel, männliches Ohr, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch Nr.62/ 1884, S.142, Kupferstichkabinett Berlin (Foto: Jörg P. Anders).

Abb.1

Karl Christian Friedrich Krause, Tafel zur Lebenlehre, Kupferstich, in: *Die reine d.i. allgemeine Lebenlehre und Philosophie der Geschichte zu Begründung der Lebenskunstwissenschaft*, Göttingen 1843.

Abb.2

Karl Christian Friedrich Krause, Tafel zur Lebenlehre, Fig 15 a+b, Kupferstich, in: *Die reine d.i. allgemeine Lebenlehre und Philosophie der Geschichte zu Begründung der Lebenskunstwissenschaft*, Göttingen 1843.

Abb.3

Karl Christian Friedrich Krause, Tafel zur Lebenlehre, Fig. 61, Kupferstich, in: *Die reine d.i. allgemeine Lebenlehre und Philosophie der Geschichte zu Begründung der Lebenskunstwissenschaft*, Göttingen 1843.

Abb.4

Karl Christian Friedrich Krause, Tafel zur Lebenlehre, Fig. 1, Kupferstich, in: *Die reine d.i. allgemeine Lebenlehre und Philosophie der Geschichte zu Begründung der Lebenskunstwissenschaft*, Göttingen 1843.

Abb.5

Karl Christian Friedrich Krause, Tafel zur Lebenlehre, Fig. 19, Kupferstich, in: *Die reine d.i. allgemeine Lebenlehre und Philosophie der Geschichte zu Begründung der Lebenskunstwissenschaft*, Göttingen 1843.

Abb.6

Friedrich Sellow, Pedra do Picu, Tagebuch Nr.56, Seite 25, Bleistiftzeichnung, Museum für Naturkunde Berlin, Historische Sammlung.

Abb.7

Friedrich Sellow, Gipfel des Corcovado in Wolken, Federzeichnung über Bleistift, Tagebuch Nr.02, Seite 01, Museum für Naturkunde Berlin, Historische Sammlung.

Abb.8

Friedrich Sellow, Campo da Ilka, Bleistiftzeichnung, Tagebuch Nr.41, Seite 61, Museum für Naturkunde Berlin, Historische Sammlung.

Abb.9

Alexander von Humboldt, Reisetagebuch, 1801, S.487, Staatsbibliothek zu Berlin.

Abb.10

Friedrich Sellow, Zahlenkolumnen, Tagebuch Nr.57, Seite 20-21, Museum für Naturkunde Berlin, Historische Sammlung.

Abb.11

Emil Adolph Roßmäßler, *Helix alonensis* Fer., Lithographie, in: ders., *Ikongraphie der Land- und Süßwassermollusken*, Bd.3, Dresden et al. 1854, Tafel XIII.

Abb.12

Emil Adolph Roßmäßler, verschiedenen Mollusken-Gehäuse, Lithographie, in: ders., *Ikongraphie der Land- und Süßwassermollusken*, Bd.3, Dresden et al. 1835, Tafel I.

Abb.13

Künstler ungenannt, Dünn und dickschalige Knollen oder Rettiesgen, kolorierter Kupferstich, in: Friedrich Heinrich Martini, Johann Hieronymus Chemnitz, *Neues systematisches Conchyliencabinet*, Nürnberg 1777, Bd.3, Tafel LXVIII.

Abb.14

Künstler ungenannt, Bruchstück aus der pergamenischen Gigantomachie, Holzschnitt-
.Reproduktion nach einer Zeichnung von Carl Humann, aus: Adolf Rosenberg, „Die
Ausgrabungen von Pergamon“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 15.Bd./1880/ S.168.

Abb.15

Hermann Winnefeld, Pergamon-Fries (Teilstück), Fotografie, in: Erich Boehringer, Wolfgang
Radt (Hg.), *Altertümer von Pergamon, Band III, 2: Die Frieze des großen Altars*, Berlin 1910,
Tafel V.

Abb.16

Carl Humann, Fragment des Frieses von Pergamon (Eos), 1879, Zeichnung, Deutsches
Archäologisches Institut.

Abb.17

V. Kaeseberg, Zeus-Gruppe des Frieses des Pergamon-Altars, Holzschnitt-Reproduktion nach
einer Zeichnung von Otto Knille/ Fotograf ungenannt, Gigant aus der Gigantomachie,
Fotografie, aus: Alexander Conze et al., „Die Ausgrabungen von Pergamon. Vorläufiger
Bericht“, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, 1.Bd./1880, Tafel III+V

Abb.18

Künstler ungenannt, Fragmente des Frieses des Pergamon-Altars, Holzschnitt, aus: Alexander
Conze et al., „Die Ausgrabungen von Pergamon. Vorläufiger Bericht“, in: *Jahrbuch der
königlich preußischen Kunstsammlungen*, 1.Bd./1880, S.54.

Abb.19

Künstler ungenannt, Bruchstück aus der pergamenischen Gigantomachie, Holzschnitt-
.Reproduktion nach einer Zeichnung von Carl Humann/ Fotograf ungenannt, Weiblicher Kopf
aus Pergamon, aus: Adolf Rosenberg, „Die Ausgrabungen von Pergamon“, in: *Zeitschrift für
bildende Kunst*, 15.Bd./1880/ S.168+Tafel.

Abb.20

Künstler ungenannt, Umriss von Händen und Ohren nach Gemälden von Fra Filippo Lippi u.a., fotomechanische Reproduktion, aus: Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), „Die Galerien Roms“, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 9.Bd/ 1874/ S.10.

Abb.21

Luigi Cavenaghi, Ohren nach Gemälden von Fra Filippo u.a., fotomechanische Reproduktion, in: Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890, S.99.

Abb.22

Künstler ungenannt, Umriss eines schön gebildeten Ohres/ Ohr des Satyrknaben. Fotomechanische Reproduktion, in: Carl Langer, *Anatomie der äußeren Formen des menschlichen Körpers*, Wien 1884, S.158+157.

Abb.23

Hermann Welcker, Schädelnetz, Lithographie, in: ders., *Untersuchungen über Wachsthum und Bau des menschlichen Schädels*, Leipzig 1862, Tafel IV.

Abb.24

Künstler ungenannt, Rahmen für das geometrische Zeichnen, Holzschnitt, aus: Johann Christian Gustav Lucae, „Zur Morphologie der Rassen-Schädel. Einleitende Bemerkungen und Beiträge“, in: Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft (Hg.), *Abhandlungen*, Dritter Band/ 1859-1861, S.494.

Abb.25

Künstler ungenannt, Vorderansicht des Schädels eines Papua mit Konturen nach perspektivischer und geometrischer Zeichnung, Holzschnitt, aus: Johann Christian Gustav Lucae, „Zur Morphologie der Rassen-Schädel. Einleitende Bemerkungen und Beiträge“, in: Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft (Hg.), *Abhandlungen*, Dritter Band/ 1859-1861, S.491.

Abb.26

Künstler ungenannt, Abbildungen dreier Schädel (Russe, Schwede, Tatare) in jeweils drei Ansichten, Lithographie, in: Karl Ernst von Baer, Rudolph Wagner, Bericht über die Zusammenkunft einiger Anthropologen im September 1861 zum Zwecke gemeinsamer Besprechungen, Leipzig 1861, S.85.

Abb.27

Johann Christian Gustav Lucae, Büste des Anatomen Samuel Thomas von Sömmering in perspektivischer Zeichnung (nach Fotografie) und geometrischer Zeichnung, Lithographie, aus: ders., Zur Morphologie der Rassen-Schädel. Einleitende Bemerkungen und Beiträge. Zweite Abteilung, Frankfurt/M. 1864, in: Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft (Hg.), *Abhandlungen*, Fünfter Band/ 1864-1865, Tafel XI.

Abb.28

Johann Christian Gustav Lucae, Büste des Anatomen Samuel Thomas von Sömmering in schattierter geometrischer Zeichnung, Lithographie, aus: ders., Zur Morphologie der Rassen-Schädel. Einleitende Bemerkungen und Beiträge. Zweite Abteilung, Frankfurt/M. 1864, in: Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft (Hg.), *Abhandlungen*, Fünfter Band/ 1864-1865, Tafel XII.

Abb.29

Adolph von Menzel, Pistolen sächsischer Fürsten aus dem 16. Jahrhundert, Bleistift auf Passepartout einer Fotografie, um 1870, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1848/ 194.

Abb.30

Hermann von Helmholtz, Kurven des Myographion, aus: ders., Messungen über Fortpflanzungsgeschwindigkeit der Reizung in den Nerven. Zweite Reihe (1852), Stich, in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Leipzig 1883, Bd.2, S.844-861, Tafel IV.

Abb.31

Isaac Newton, Farbenkreis, Holzschnitt, aus: ders., *Opticks or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* (1704), New York 1952.

Abb.32

Hermann von Helmholtz, Isaac Newtons Farbentafel, Holzschnitt, aus: ders., Handbuch der Physiologischen Optik, Bd.2: Die Lehre von den Gesichtsempfindungen (1860), Leipzig 1911, S.111.

Abb.33

Hermann von Helmholtz, Geometrische Farbentafel, Holzschnitt, aus: ders., Handbuch der Physiologischen Optik, Bd.2: Die Lehre von den Gesichtsempfindungen (1860), Leipzig 1911, S.121.

Abb.34

Hermann von Helmholtz, Construction der Mischfarben, Holzschnitt, aus: „Über die Zusammensetzung von Spectralfarben“ (1855), in: ders., Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd.2, 1883, Tafel 1, Figur 5.

Abb.35

Hermann von Helmholtz, Construierte Farbentafel, Holzschnitt, aus: „Über die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens“ (1868), in: ders., *Vorträge und Reden* (5.Auflage), 2 Bde., Braunschweig 1903, Bd.1, S.306.

Abb.36

Hermann von Helmholtz, Farbendreieck, Holzschnitt, aus: „Versuch, das psychophysische Gesetz auf die Farbunterschiede trichromatischer Augen anzuwenden“ (1891), in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.3, Leipzig 1895, S.451.

Abb.37

Hermann von Helmholtz, Curvenbündel, aus: „Kürzeste Linien im Farbensystem“ (1891), Holzschnitt, in: ders., *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd.3, Leipzig 1895, S.469.

Abb.38

Künstler ungenannt, Namensunterschriften und ihre Züge, Holzschnitt, aus: Adolf Henze, *Die Chirogrammatomantie oder Lehre den Charakter, die Neigungen, die Eigenschaften und Fähigkeiten der Menschen aus der Handschrift zu erkennen und zu beurtheilen*, Leipzig 1862, S.87.

Abb.39

Friedrich Wilhelm IV., Paraphen um den Namen „Friedrich“, Graphit auf Papier, um 1830/40, Inv.Nr. G II (12) II-1-Ba-7, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten.

Abb.40

Friedrich Wilhelm IV., Unterschriften und Namenszüge, Graphit auf Papier, undatiert, Inv.Nr. VI-Eb-19, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten.

Abb.41

Friedrich Wilhelm IV., Brief an seine Mutter Luise, Charlottenburg, den 16.Juli 1810, Faksimile-Abbildung in: Georg Schuster (Hg.), *Die Jugend des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und des Kaisers und Königs Wilhelm I. – Tagebuchblätter ihres Erziehers Friedrich Delbrück (1800-1809)*, Bd.III, Berlin 1907, o.Z.

Abb.42

Friedrich Wilhelm IV., Monogramme, Graphit auf Papier, undatiert, Inv.Nr. VI-D-6, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten.

Abb.43

Friedrich Wilhelm IV., „Hoch Mittag“, Italienische Idealstadt, Fotolithografie nach z.Zt. nicht nachweisbarer Zeichnung, 2.September 1833, , aus: Julius Lessing, „Handzeichnungen des Königs Friedrich Wilhelm IV.“, in: *Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte*, Nr.133/ Oktober 1867, S.104.

Abb.44

Friedrich Wilhelm IV., Arabesken, Graphit auf Papier, undatiert, Inv.Nr. X-D-79, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten.

Abb.45

Nepomuk Strixner, Randzeichnung Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Lithographie, 1808, in: Franz Xaver Stöger (Hg.), *Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. mit eingedrucktem Original-Texte*, München 1850, Tafel 16.

Abb.46

Ferdinand Ruscheweyh nach Zeichnung von Peter Cornelius, Titelblatt in Arabesken, Hauptmomente der Tragödie darstellend, Lithographie, in: Peter Cornelius, *Bilder zu Goethes Faust, gestochen von Ferdinand Ruscheweyh*, Frankfurt/ M. 1816, Blatt 1.

Abb.47

Künstler ungenannt, Modellstudien zu musizierenden Engeln für die „Krönung Mariae“ im Vatican von Raffael, Fotografie, in: August Schmarsow, *Raphael und Pinturicchio in Siena*, Stuttgart 1880, Tafel X.

Abb.48

Künstler ungenannt, Füße von zwei Bildern Peruginos, Holzschnitt, in: Woldemar von Seydlitz, *Raphaels Jugendwerke. Zugleich eine Antwort an Herrn Dr. W. Koopmann*, München 1891, S.34.

Abb.49

Künstler ungenannt, Hände nach Gemälden Peruginos, Holzschnitt, aus: Konrad Lange, „Zu Peruginos Jugendentwicklung“, in: o.A., *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe zum 4.Mai 1885 für Anton Springer*, Leipzig 1885, S.93.

Abb.50

Künstler ungenannt, Schema von Ohren in Zeichnungen Raffaels, Holzschnitt, in: W. Koopmann, *Raphael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters*, Marburg 1890, S.50.

Abb.51

Künstler ungenannt, Vergleichende Darstellung von Fußstellungen, Holzschnitt, in: Anton Springer, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig 1878, S.53.

Abb.52

Künstler ungenannt, Hl. Vitalis in einer Handzeichnung von Timoteo Viti, Holzschnitt, in: Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880, S.346.

Abb.53

Künstler ungenannt, Hände nach Gemälden Raffaels und Timoteo Vitis, Holzschnitt, in: Ivan Lermolieff (d.i. Giovanni Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880, S.350.

Abb.54

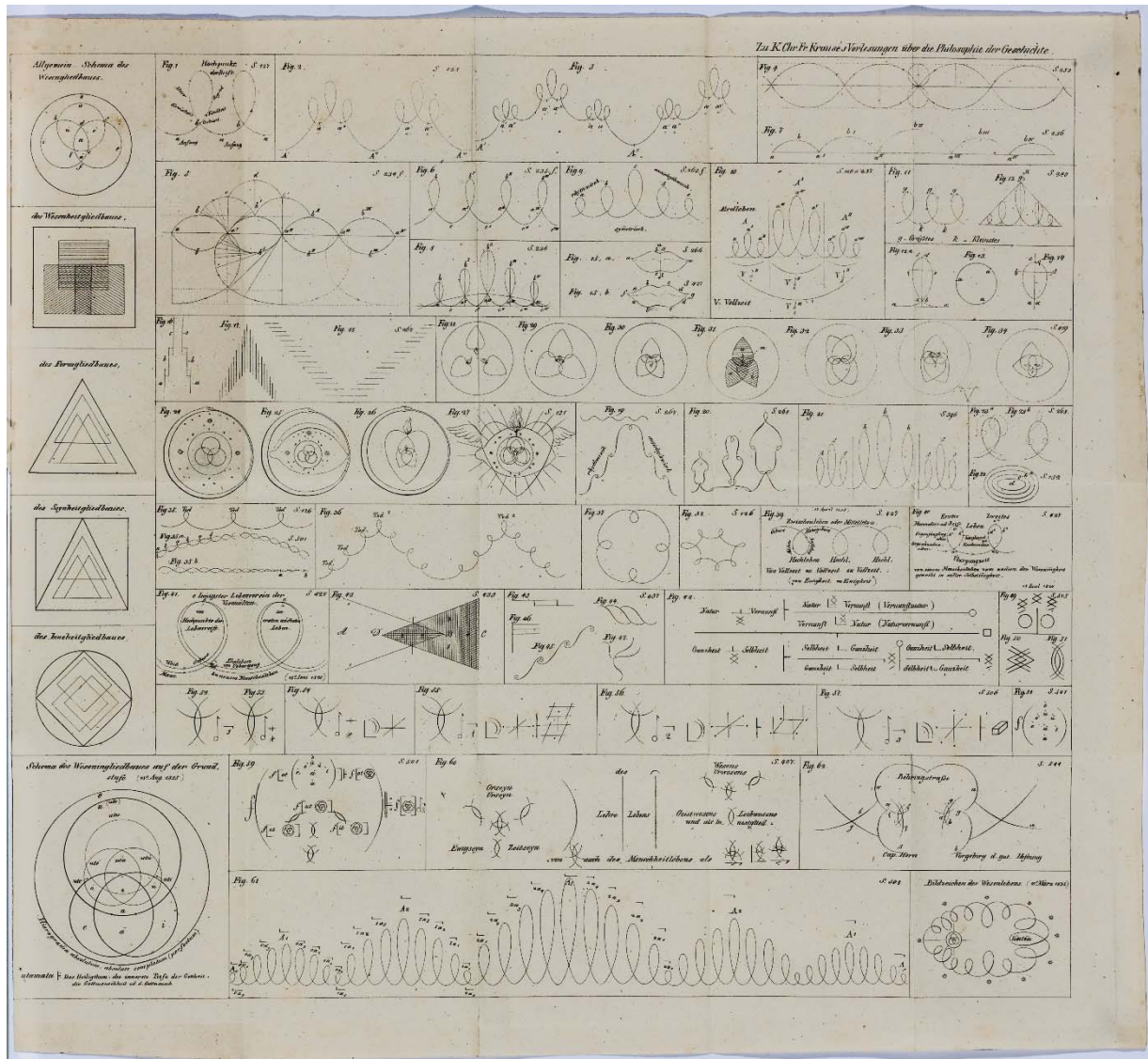
Anton Springer, Tabellarischer Vergleich der Motive bei Passionsspielen und Passionsbildern, Holzschnitt, in: ders., *Ikonographische Studien*, Wien 1860, S.18.

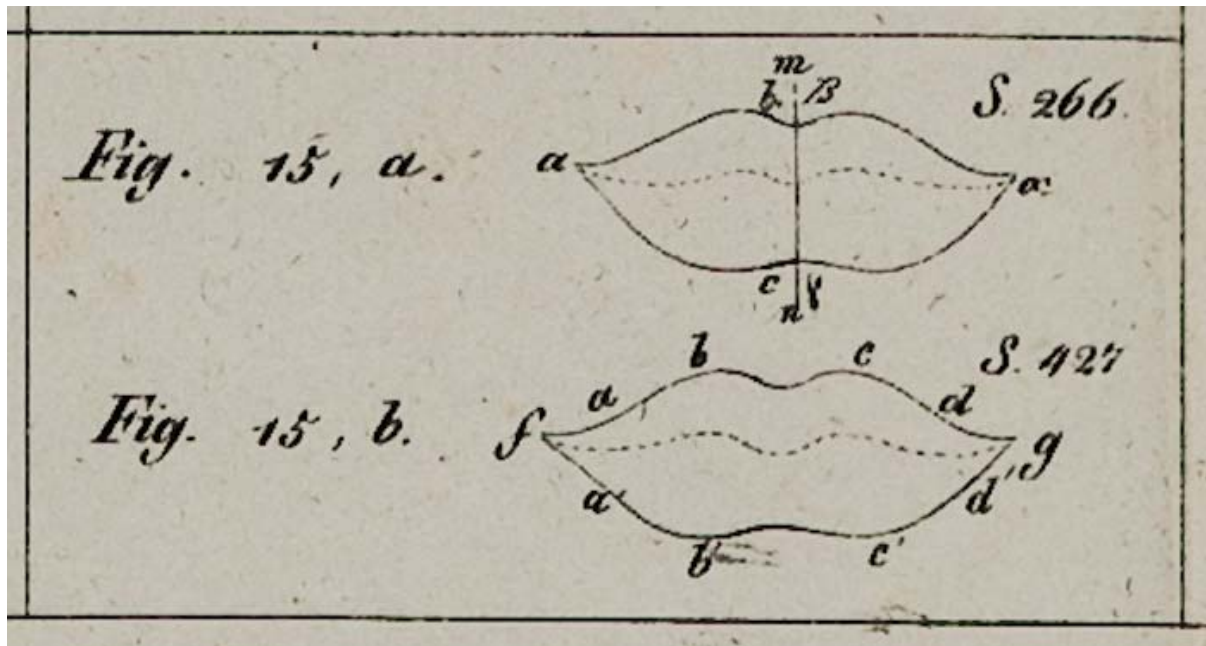
Abb.55

Künstler ungenannt, antike Bildwerke mit Motiven des ausgestützten Füßen, Lithographie, in: Konrad Lange, *Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos*, Leipzig 1879, Tafel.

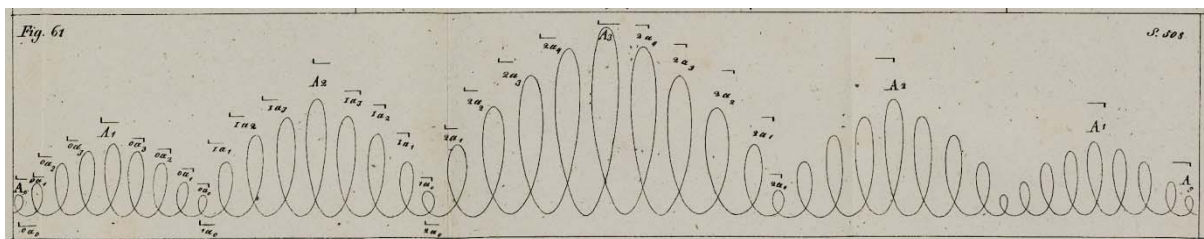
Abb.56

Künstler ungenannt, „Selbstschauung ‚Ich‘“ nach einer Zeichnung von Ernst Mach, Holzschnitt, in: Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886, S.14.

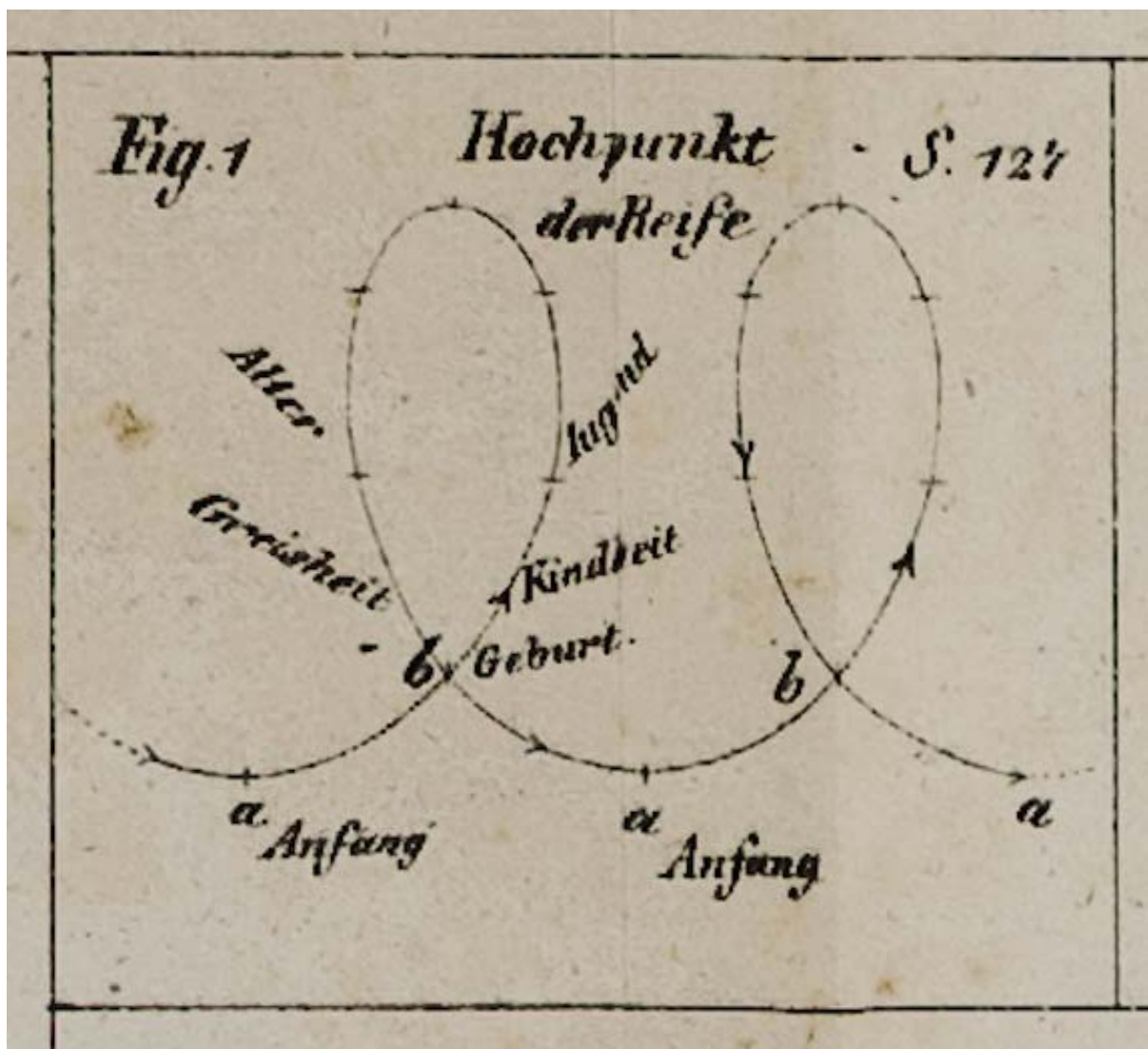




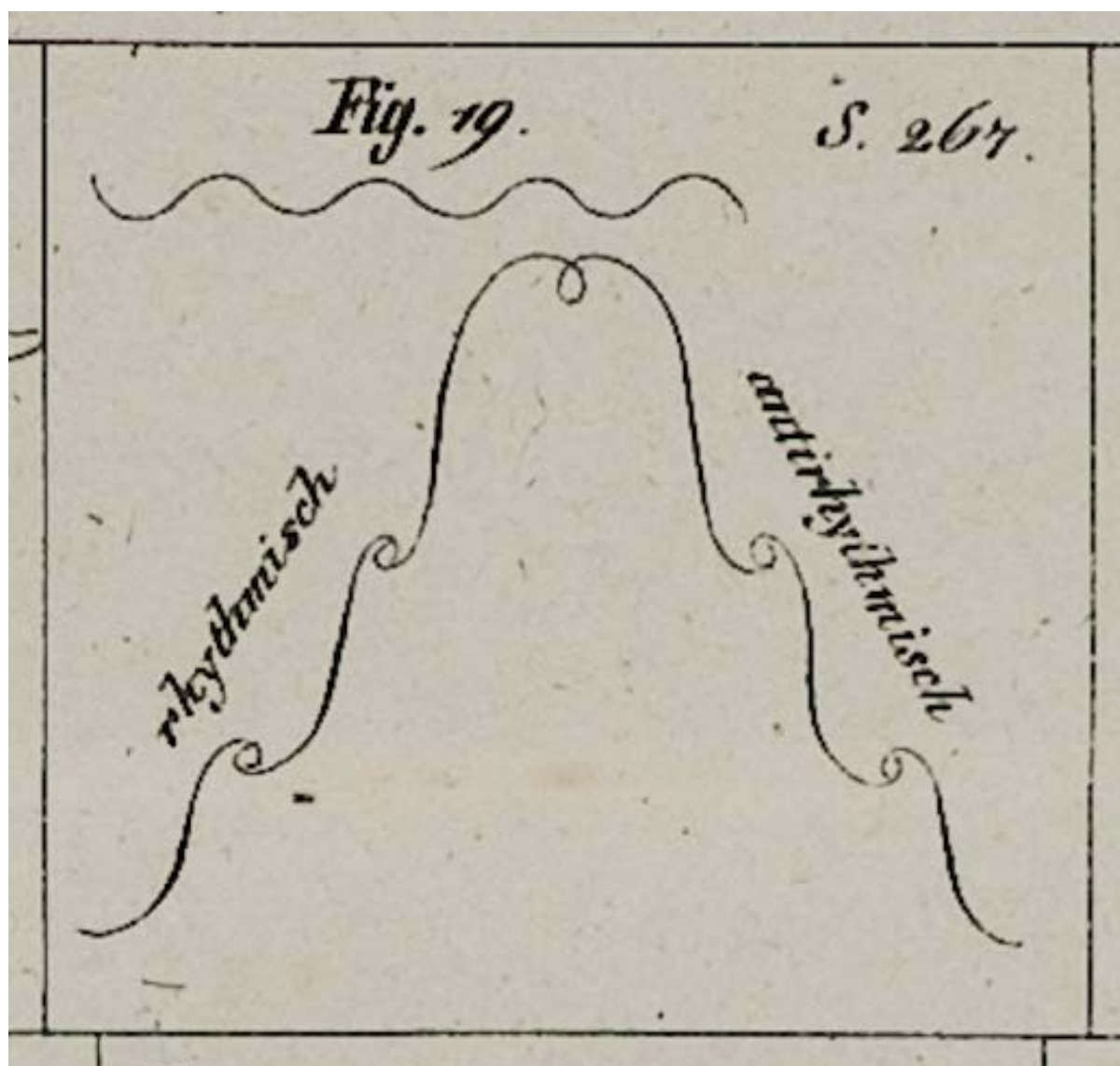
Krause, Lippenpaare, Stich, 1843.



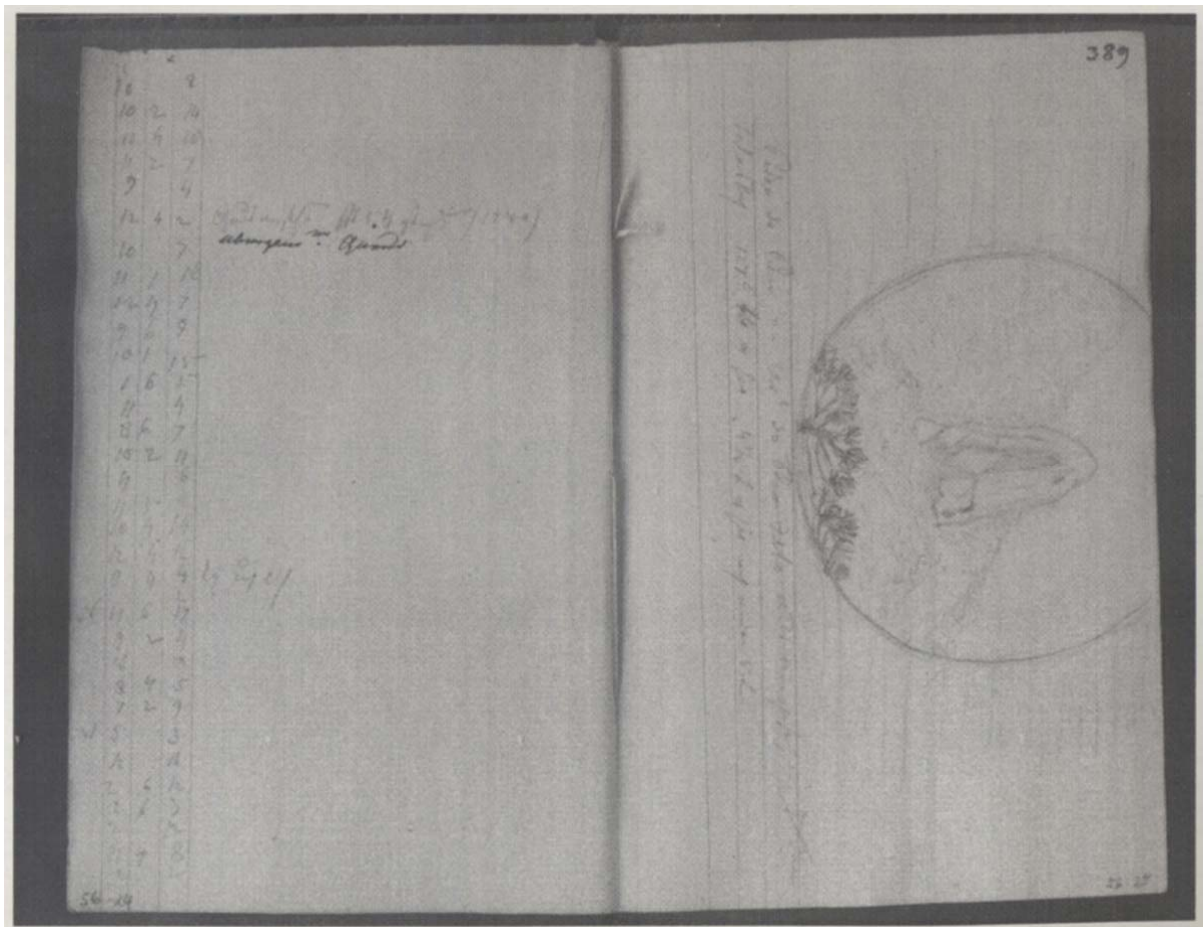
Krause, Cycloide, Stich, 1843.



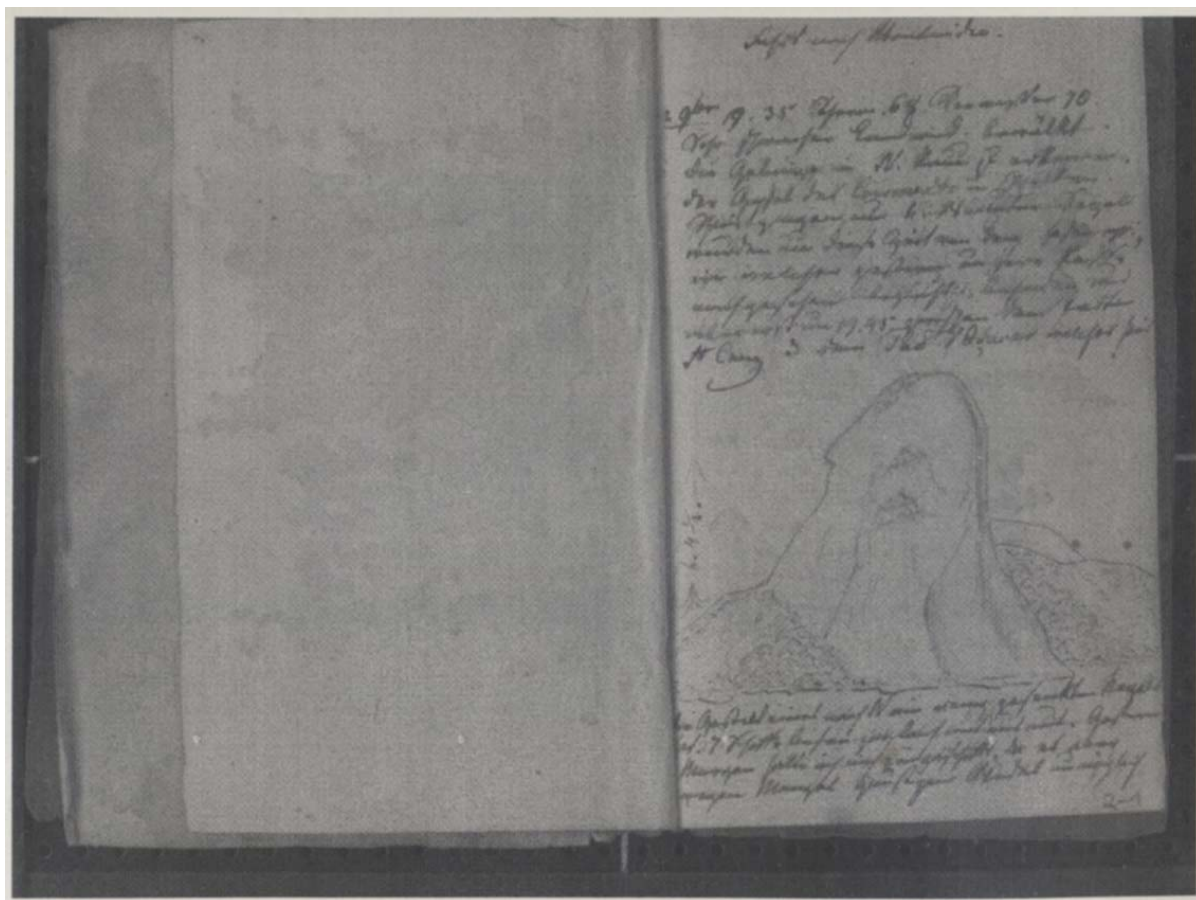
Krause, Cycloide, Stich, 1843.



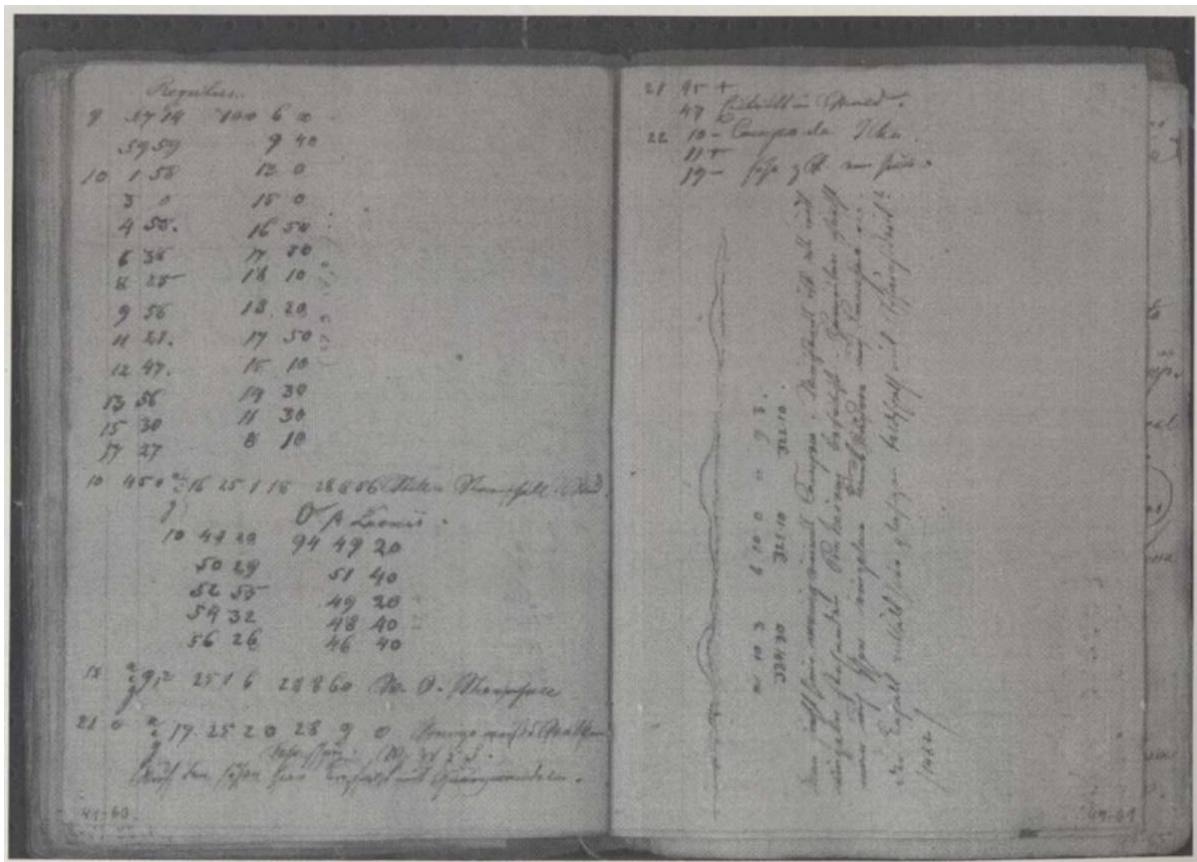
Krause, Wellenlinie, Stich, 1843.



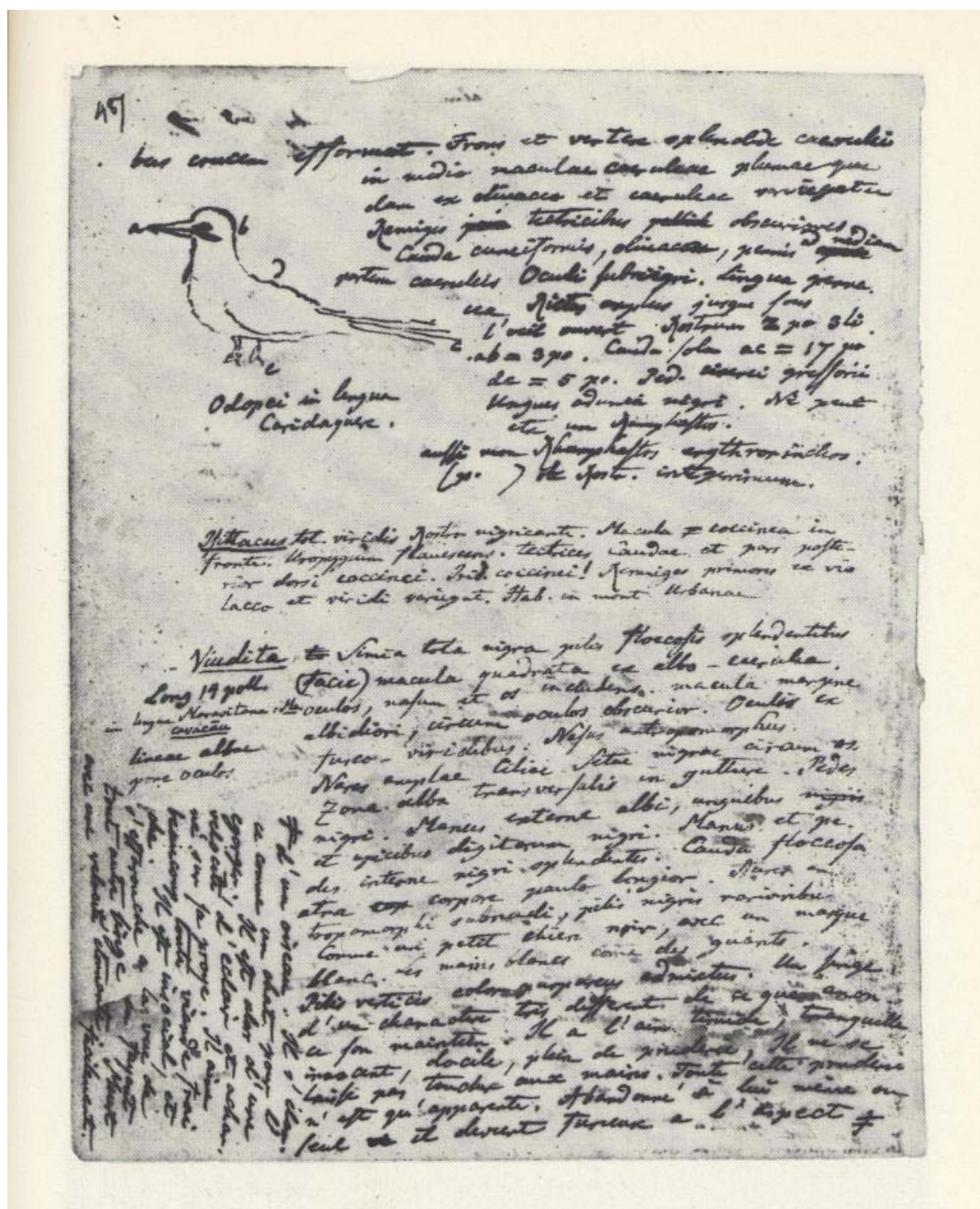
Sellow, Blick durch ein Teleskop auf Pedra do Picu, Zeichnung, Tagebuch 56.



Sellow, Gipfel des Corcovado in Wolken, Zeichnung, Tagebuch 02.



Sellow, Bodenprofil bei Campo da Ilka, Zeichnung, Tagebuch 41.



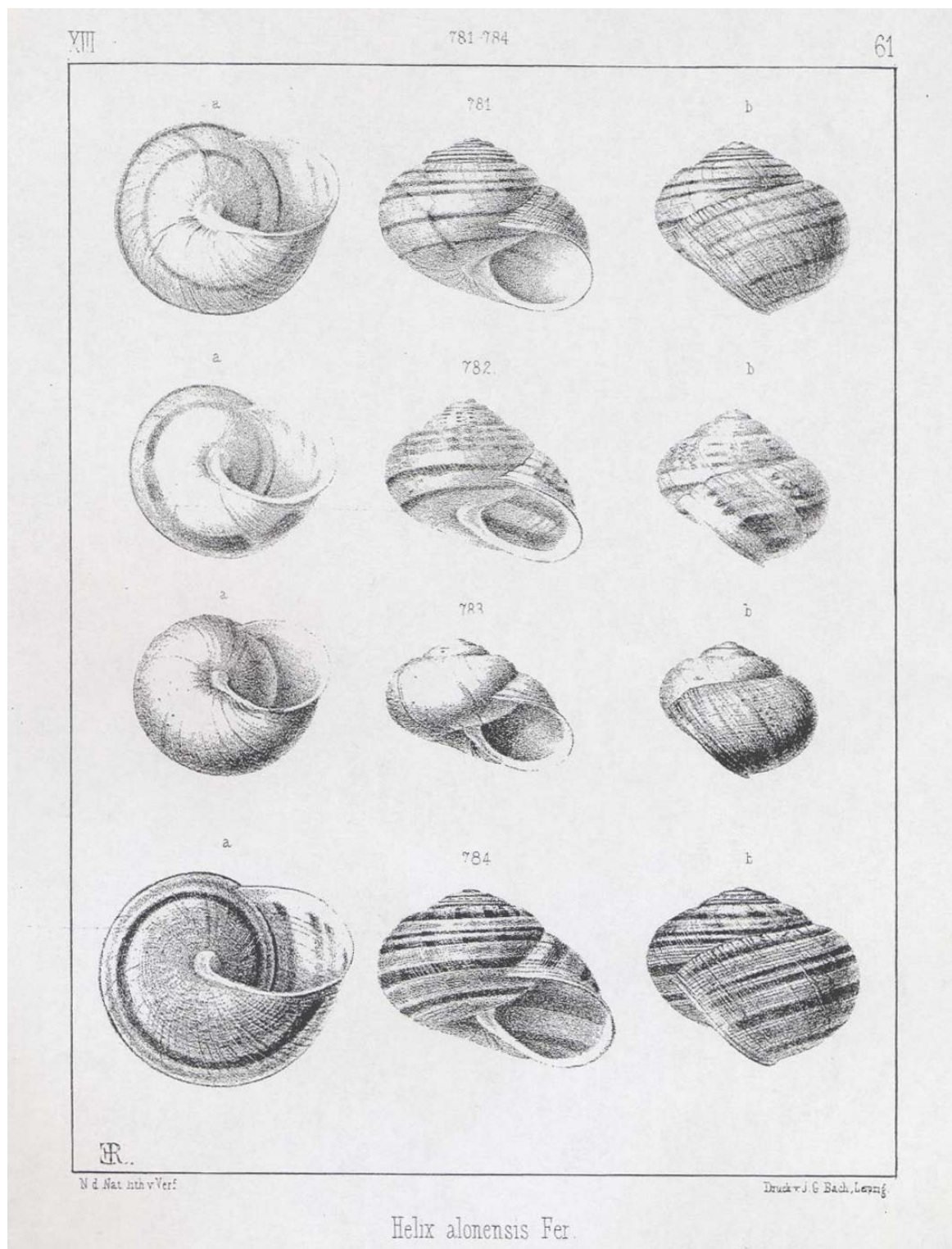
Alexander von Humboldt, Skizzenbuchseite, Zeichnung, 1801.

Abb.10

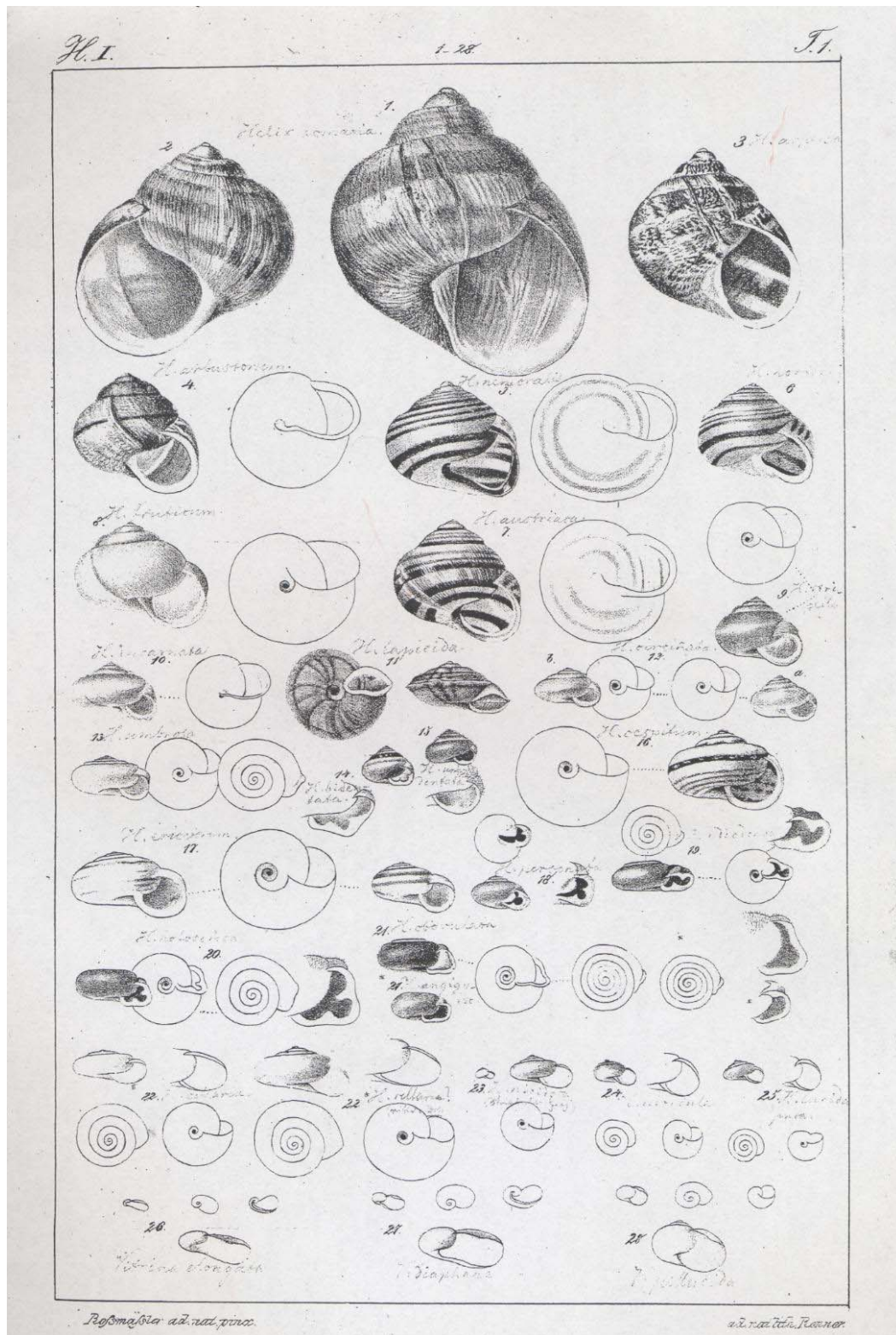
57-20

57-21

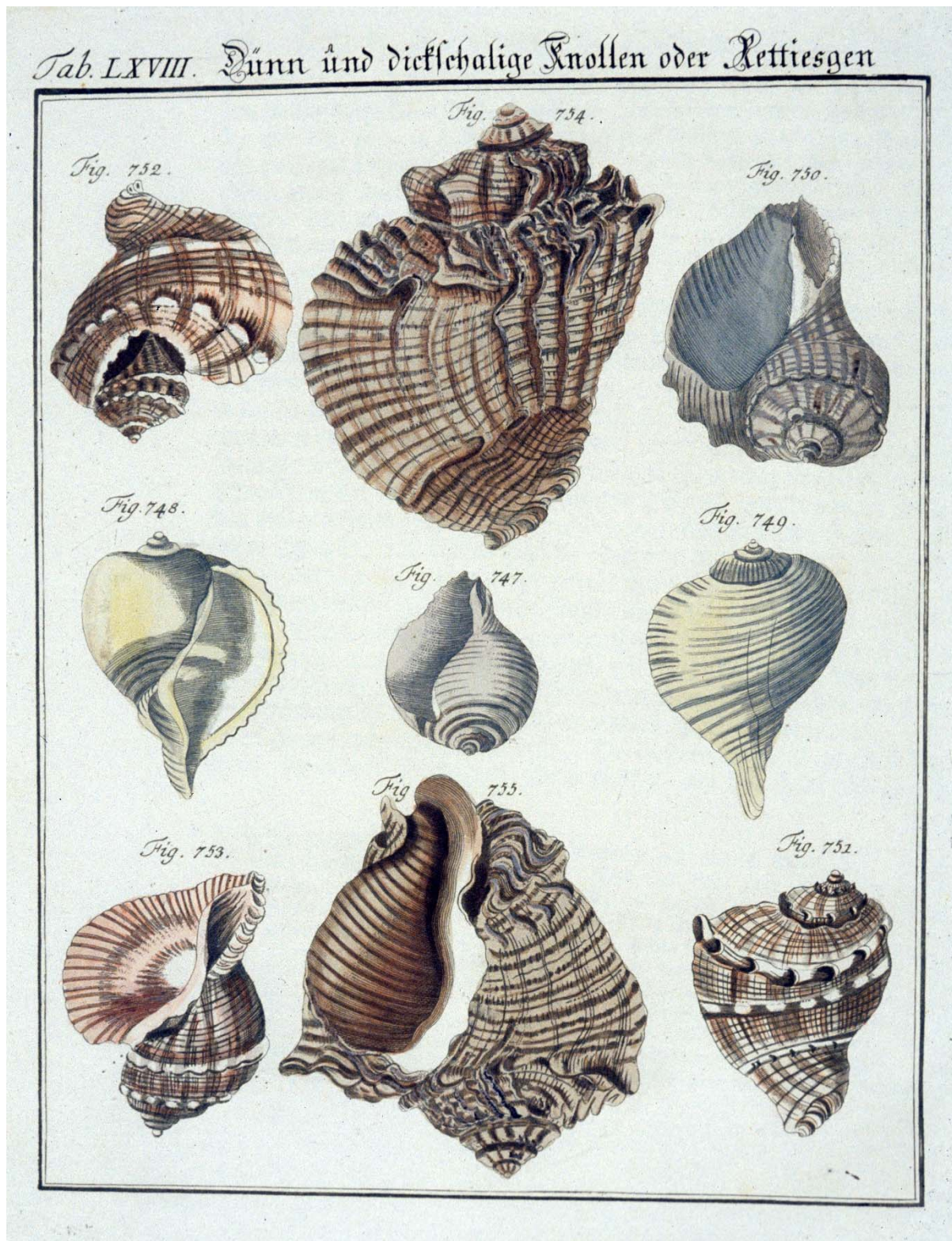
Sellow, Zahlenkolumnen, Tagebuch 57.



Roßmäßler, Ikonographie der Land- und Süsswassermollusken, Lithographie, 1854.



Roßmäbler, Ikonographie der Land- und Süßwassermollusken, Lithographie, 1835.



Martini/ Chemnitz, Neues systematisches Conchylienkabinett, kolorierter Stich, 1777.

polis ein prächtiger korinthischer Tempel entdeckt, welcher das auf den Münzen von Pergamon dargestellte Sebasteion, das templum Augusti et urbis Romae, ist, und in einem zweiten Gebäudekomplex auf dem Sübabhange des Burgberges, dessen Trümmer schon früher bemerkt wurden, hat man ein Gymnasium aus römischer Zeit ermittelt.

So haben die Ausgrabungen von Pergamon nach allen Richtungen hin die reichsten Resultate ergeben, deren Größe und kunstgeschichtliche Bedeutung in keinem Verhältniß zu den aufgewandten Kosten stehen. Nicht nur daß eine ganze Epoche der griechischen Plastik, deren Charakteristik sich bisher nur auf ein fleischloses Gerippe dürftiger Notizen stützen konnte, klar vor unseren Augen liegt, auch auf die oben und unten angrenzenden Zeiträume ist durch die pergamenischen Funde ein heller, völlig überraschender Lichtstrahl gefallen, welcher die Historiker nöthigen wird, einzelne Kapitel der griechischen Kunstgeschichte unter den veränderten Gesichtspunkten von Neuem zu schreiben.

Adolf Rosenberg.



Bruchstück aus der pergamenischen Gigantomachie. Nach einer Skizze von R. Humann.

zu Rosenberg nach Humann, Fragment der Eos aus der Gigantomachie von Pergamon, Holzschnitt, 1880.



Winnefeld, Fragment der Eos aus der Gigantomachie von Pergamon, Fotografie, 1910.



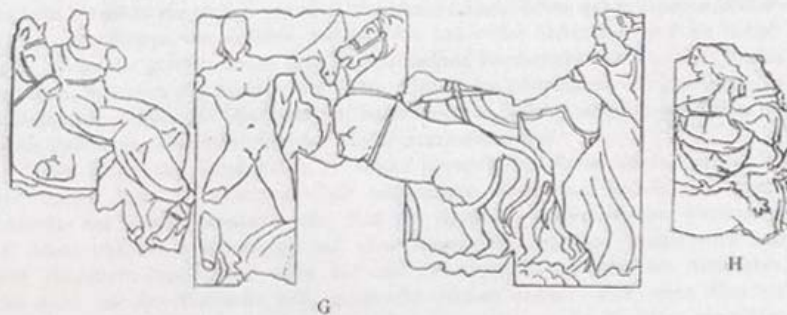
Humann, Fragment der Eos aus der Gigantomachie von Pergamon, Zeichnung, 1879.



zu Conze, Fragmente der Gigantomachie von Pergamon, Holzschnitt und Fotografie, 1880.

des Zeus, des Feldherrn in der Gigantenschlacht, dem der Altar besonders mit geheiligt gewesen sein wird, sind, wie sie noch heute die Akropolis von Pergamon alltäglich umkreisen, auch in grösserer Zahl in den Reliefs vorhanden; wir zählen ihrer noch fünf im Ganzen. Der junge Gigant wendete sich gegen eine Göttin.

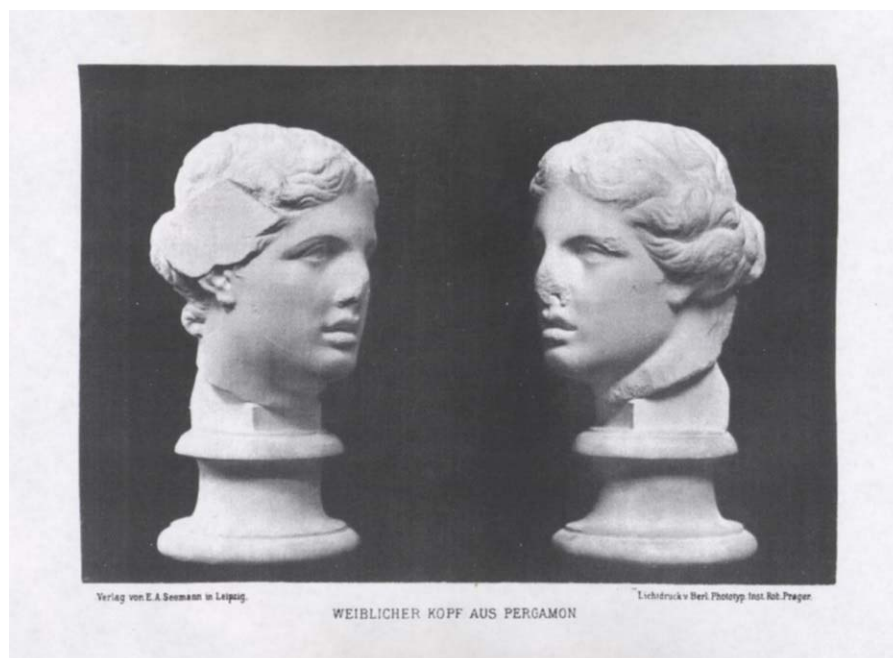
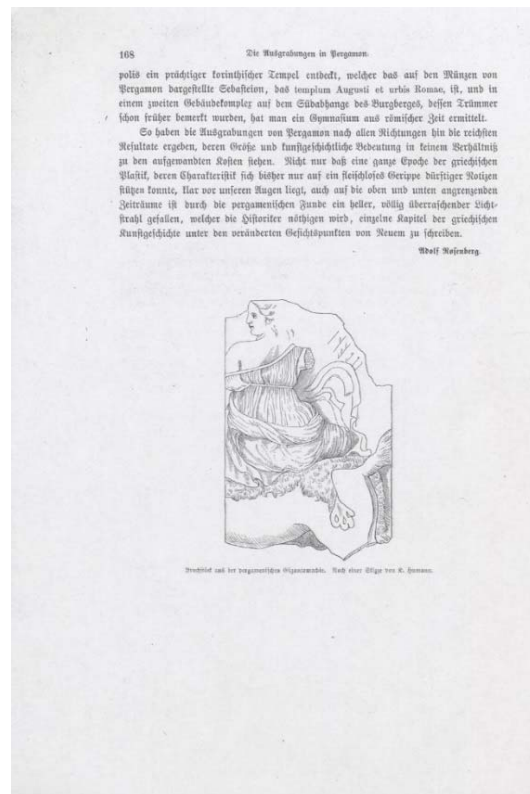
So haben wir von drei Ecken der Reliefcomposition, von einer beide, von zweien noch eine Seite. Mit einiger Wahrscheinlichkeit lässt sich vermuthen, dass abermals zunächst einer Ecke, wenn auch die letzte abgrenzende Platte verloren wäre und somit ein äusserer Beweis nicht mehr zu erbringen ist, eine Reihe von sechs Platten sich befand, deren Zusammenfügung von Herrn Eugen Petersen vervollständigt ist, dem wir auch die Erklärung verdanken (Holzschnitt G). Von rechts her lenkt Helios im langen Wagenlenkergewande, anscheinend eine Fackel zum Kampfe schwingend, seinen Wagen hinter dem Felsengrunde empor. Unter dem Viergespann lag ein tochter Gigant; ein anderer tritt ausschreitend wie ein Pferdehändler vom Monte Cavallo, ein Thierfell über dem gehobenen linken Arme, den Rossen entgegen. Weiter nach links aber die Reiterin zu Ross, in dünnem Chiton und im Mantel, dem Wagen des Helios voranziehend, kann nur Eos sein. Gehört eine andre, nach der entgegengesetzten Seite hin



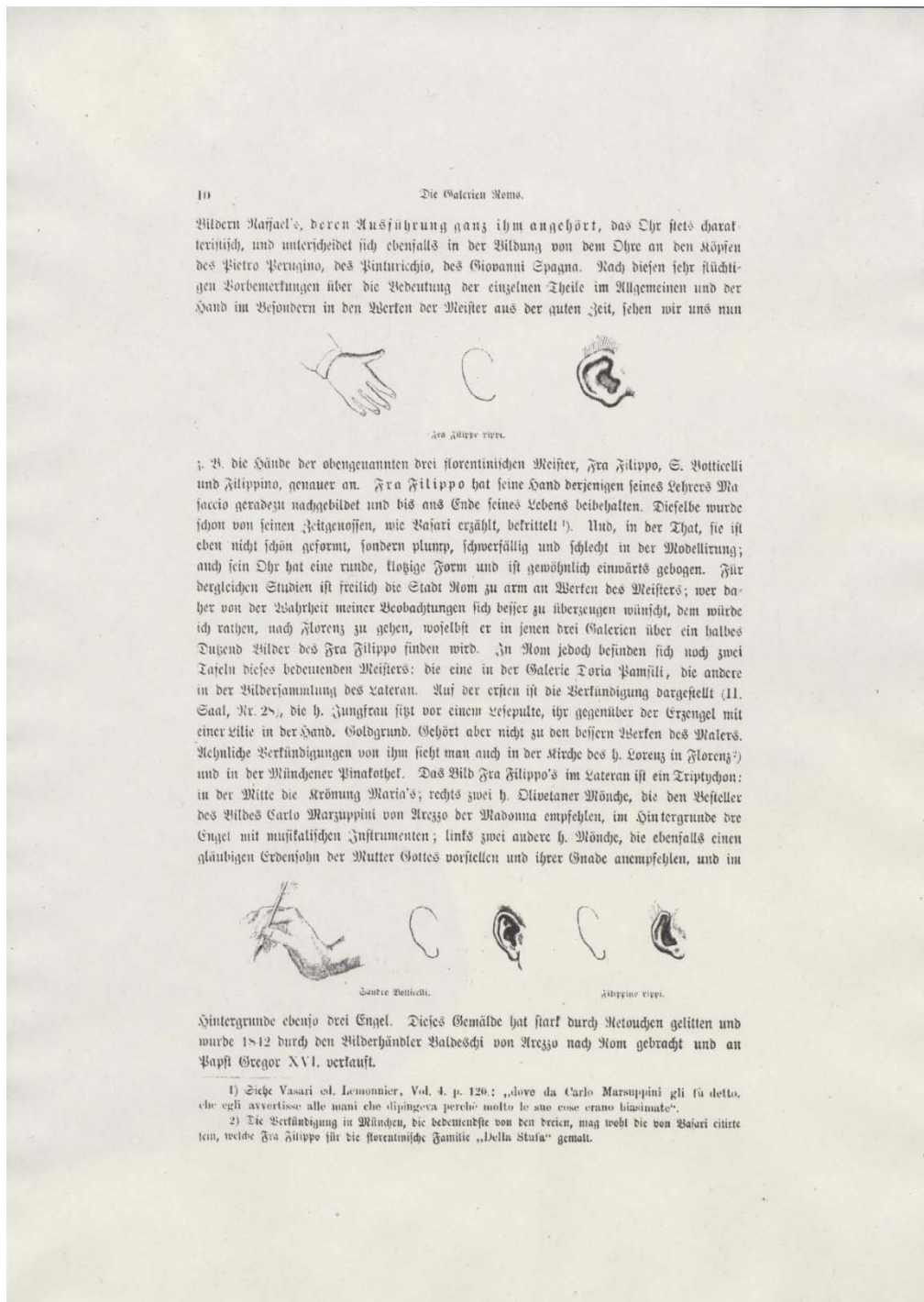
sitzende Reiterin, deren voller Nacken unter dem herabgleitenden Gewande einen Beschauer an Palmavocchio erinnert hat, abermals weiter voran in dieselbe Reihe, so darf man, mag ihr Reitthier ein Maulthier sein, wie Herr R. Begas gemeint hat, oder nicht, Selene in ihr erkennen (Holzschnitt H).

Nur noch von zwei, jedesmal aus vier Platten bestehenden Gruppen, die ein besonders zu preisendes Geschick uns bewahrt hat, lässt sich etwas über ihren Platz im Ganzen der Composition bis jetzt sagen, nämlich das, dass sie sichtlich Pendants waren. Die Protagonisten in ihnen sind die Hauptgötter der pergamenischen Burg, wahrscheinlich die des Altarbaus, die in anathematischen Inschriften der nächsten Umgebung zusammen genannten: Zeus und Athena Nikephoros. Beide Gruppen sind auf Tafel III und IV nach Zeichnungen, die Herr Otto Knille bei ungünstigster Lage der Reliefs in der Werkstatt am Boden genommen hat, zur Anschauung gebracht.

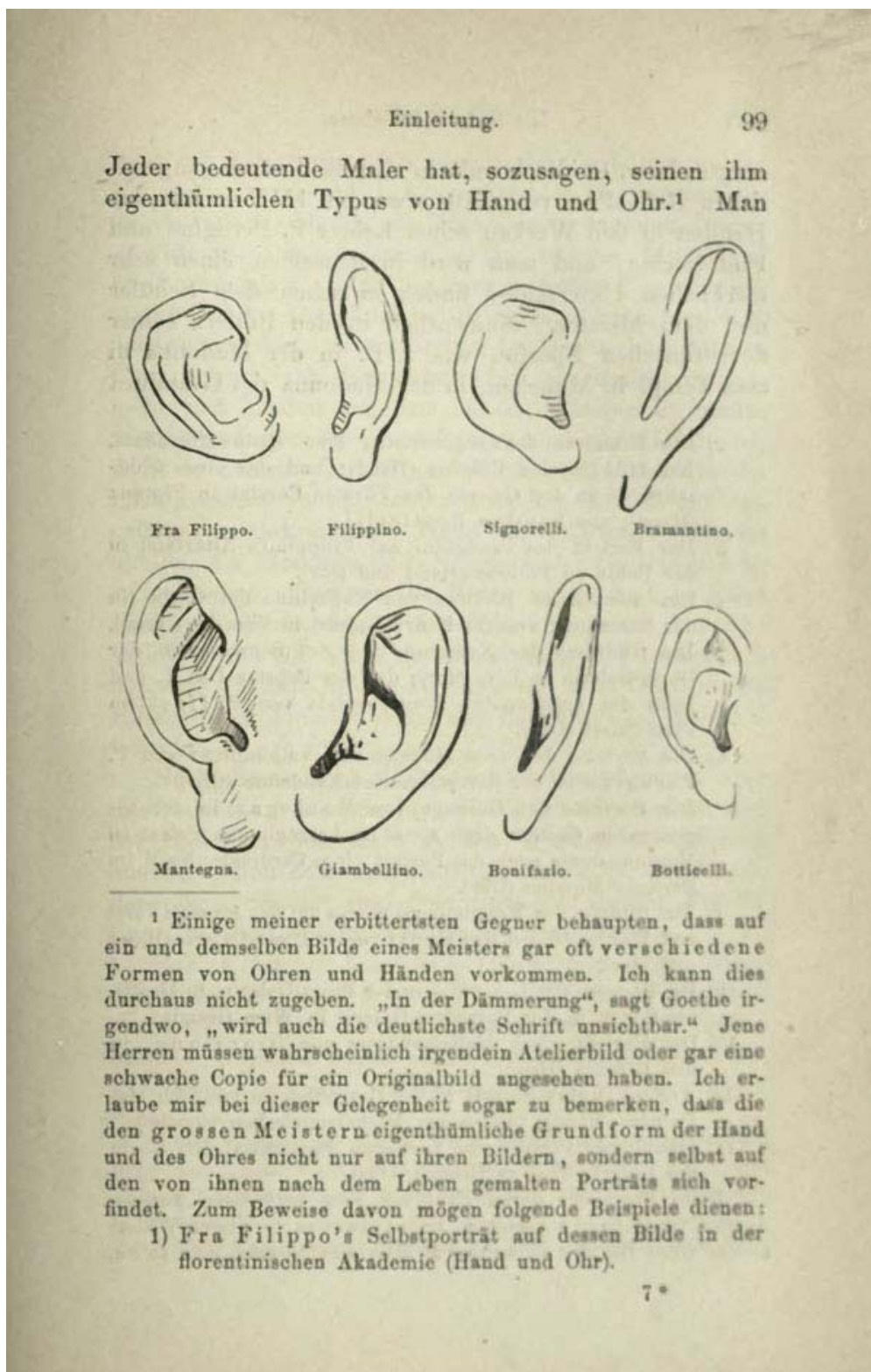
Uebermächtig vor allen uns erhaltenen Göttergestalten der Altarreliefs schreitet Zeus von weitem Mantel umweht, den Oberleib frei, im Kampfe aus; der Kopf ist leider verloren, die Rechte schwang einen Blitz, mit der Linken streckt er als

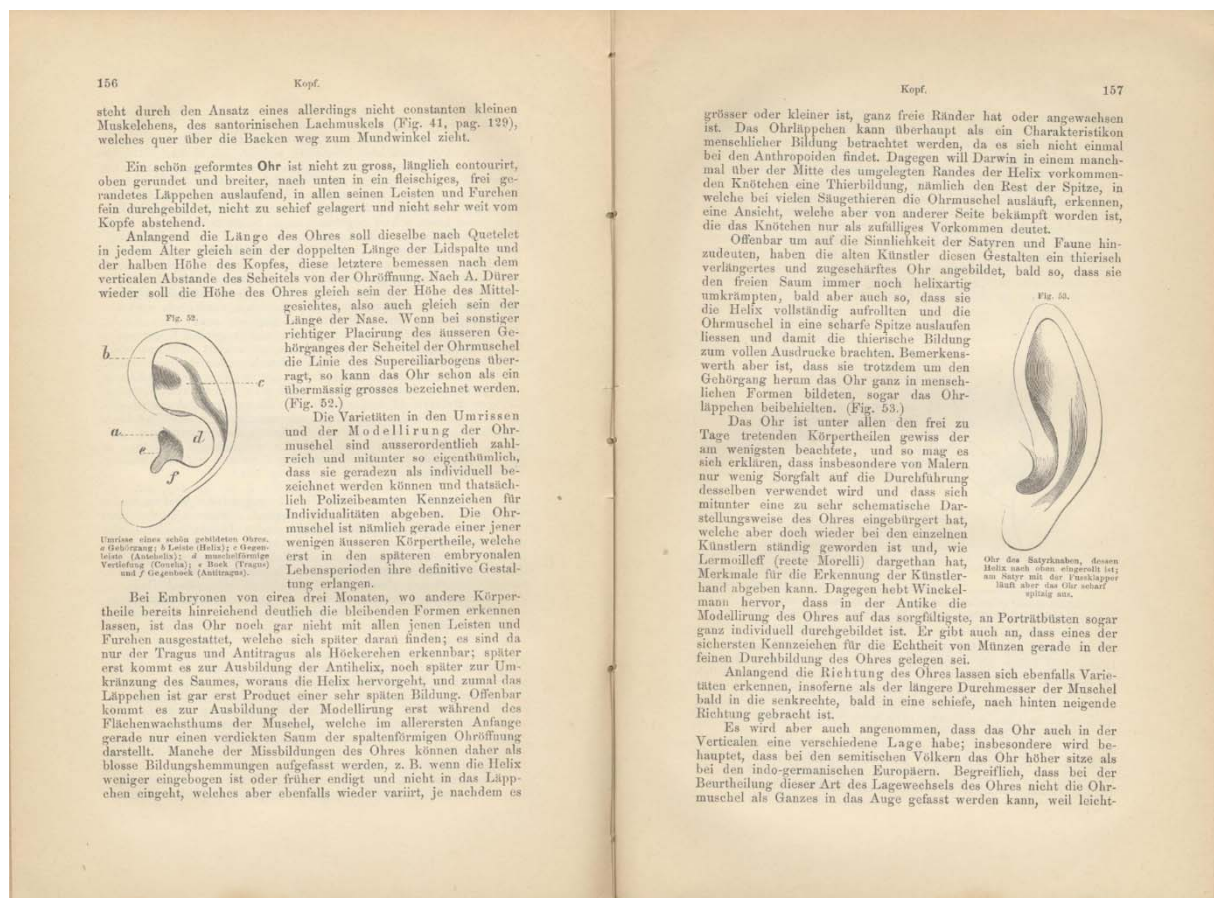


zu Rosenberg, Text- und Tafelabbildung über die Funde von Pergamon, Holzschnitt und Fotografie, 1880.

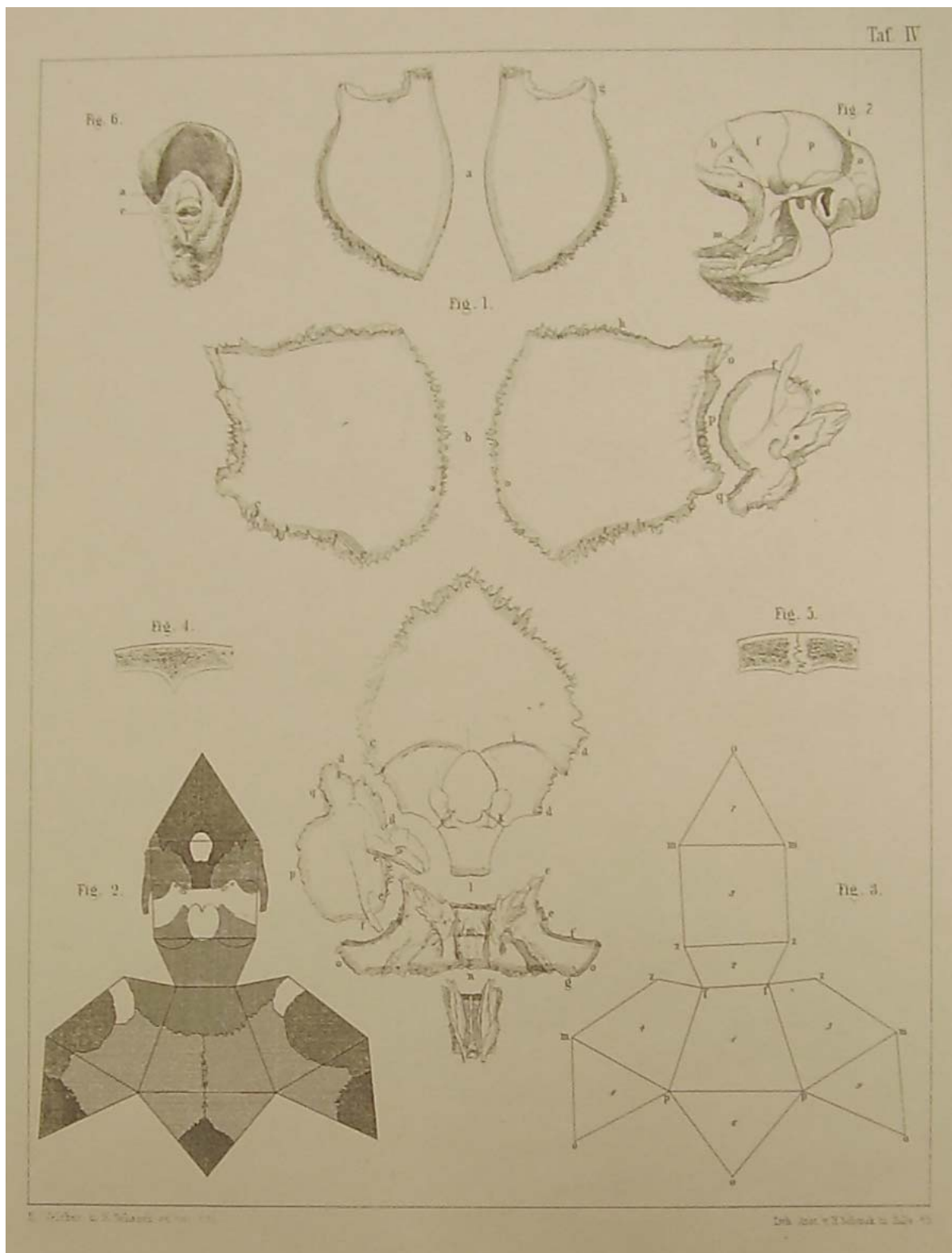


zu Lermolieff/ Morelli, Umrisse von Händen und Ohren nach Gemälden von Fra Filippo Lippi, Holzschnitt, 1874.





zu Langer, Ohrmuscheln, Holzschnitt, 1884.



Zwei vollkommen gleiche, aus trockenem Holz sehr genau gearbeitete viereckige

Fig. 4.

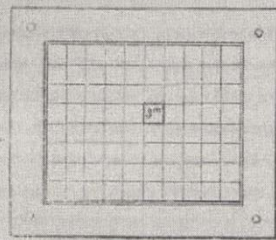
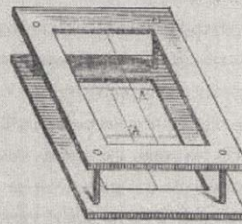


Fig. 5.



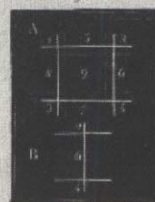
Rahmen ($1\frac{1}{2}$ im \square) sind an ihren vier Ecken durch Metallpfosten in der Entfernung von $\frac{1}{2}$ bis ganzen Fuss (je weiter die Entfernung, desto sicherer ist die Zeichnung) in parallel laufenden

Ebenen an einander befestigt Fig. 1. Jeder dieser Rahmen ist mit sehr feinen Seidenfäden von verschiedener Farbe der Länge und Quere nach ($3'''$ von einander) bespannt. Fig. 2. (A und A').

Da beide Rahmen parallel zu einander liegen, die Eintheilung beider dieselbe ist, und die farbigen Fäden in derselben Reihenfolge in dem einen wie im andern Rahmen angebracht sind, so entsprechen auch die einzelnen $3'''$ grossen Quadrate in dem einen Rahmen denen des andern. Auch sie liegen gegen einander parallel und sind von den entsprechenden farbigen Fäden eingefasst. — Auf dem vordern Rahmen liegt nun eine Glastafel, Fig. 1 in einem Falz, so dass sie weggenommen und mit einer andern gewechselt werden kann. Auf diese Glastafel zeichnet man mit einer guten und feinen Stahlfeder und mit Tusch.

Durch die correspondirenden hinteren und vorderen Fäden beider Rahmen haben wir nun ein Mittel erhalten, einen Gegenstand, welcher hinter den Rahmen aufgestellt ist, durch die Glastafel von Stelle zu Stelle senkrecht zu betrachten. Indem man dem Contour des Gegenstandes mit strenger Berücksichtigung der sich an jeder einzelnen Stelle zu decken habenden vorderen und hinteren Fäden nachgeht und diese auf die Glastafel mit Tusch punktirt, entsteht eine mit wandelndem Augenpunkte angefertigte geometrische Zeichnung des Gegenstandes.

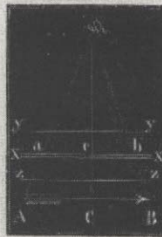
Fig. 6.



Gehen wir aber nun auch auf die einzelnen Stellen der $3'''$ grossen Quadratfläche ein, so ergibt sich folgendes:

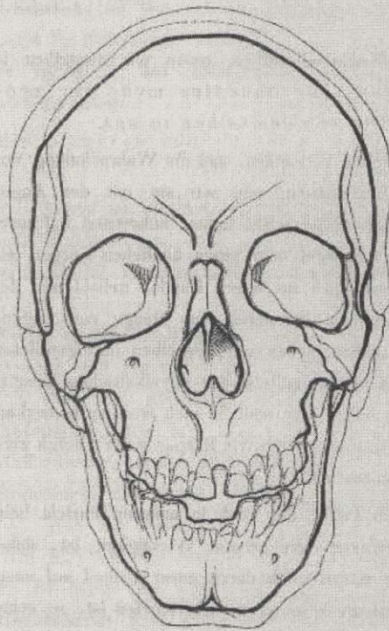
In einem jeden kleinen Quadrate sind einmal die vier Ecken (Fig. A. 1—4) von selbst leicht gefunden. Man sieht nämlich die darunter liegende Stelle des Gegenstandes dann senkrecht, wenn sie die vordere und hintere Kreuzungsstellen der Fäden vollkommen decken. Auch der Punkt 9 ist leicht und sicher zu finden. Hier muss die Perspective aus-

Fig. 2.



In der nebenstehenden Figur wird auf der Glastafel $x x$ ein Bild entstehen, in welchem nur der mittelste Theil, der durch den senkrechten Lichtstrahl $C c$ dem Auge zugeleitet wird, dem Gegenstande gleich ist; die um denselben jedoch herum liegenden Theile verkürzt dem Auge zugeführt werden. A wird auf der Tafel $x x$ in a , B in b erscheinen und demnach niedergezeichnet werden. Wir sehen hier den Gegenstand nur an Einer Stelle wie er ist, an den andern, mehr und mehr der Peripherie sich nähernden ist er mehr und mehr verkürzt. Der Gegenstand erscheint verschoben.

Fig. 3.



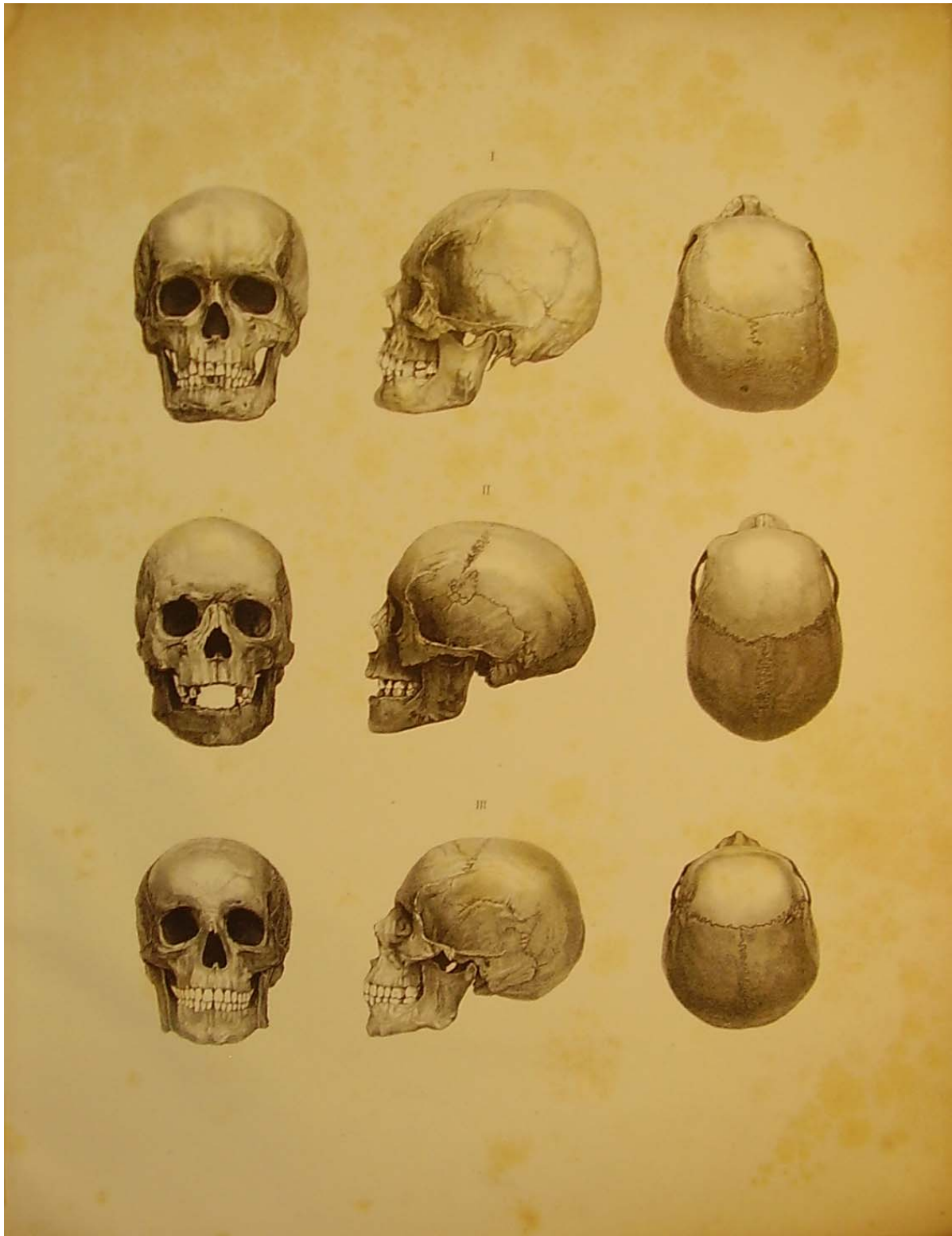
Die nebenstehende Zeichnung eines Papua wird dieses veranschaulichen. Der stärkere Contour stellt das perspectivische, der feinere das geometrische Bild dar. Von der Mitte zur Peripherie hin sehen wir die Verkürzung in der perspectivischen Zeichnung in steter Steigerung zunehmen.

Auf Taf. VI. ist die Fig. 4 geometrisch, die Fig. 4 x jedoch eine perspectivische Zeichnung desselben Neuholländer Schädels. Auch hier wird die genauere Vergleichung beider dasselbe Verhältniss zeigen.

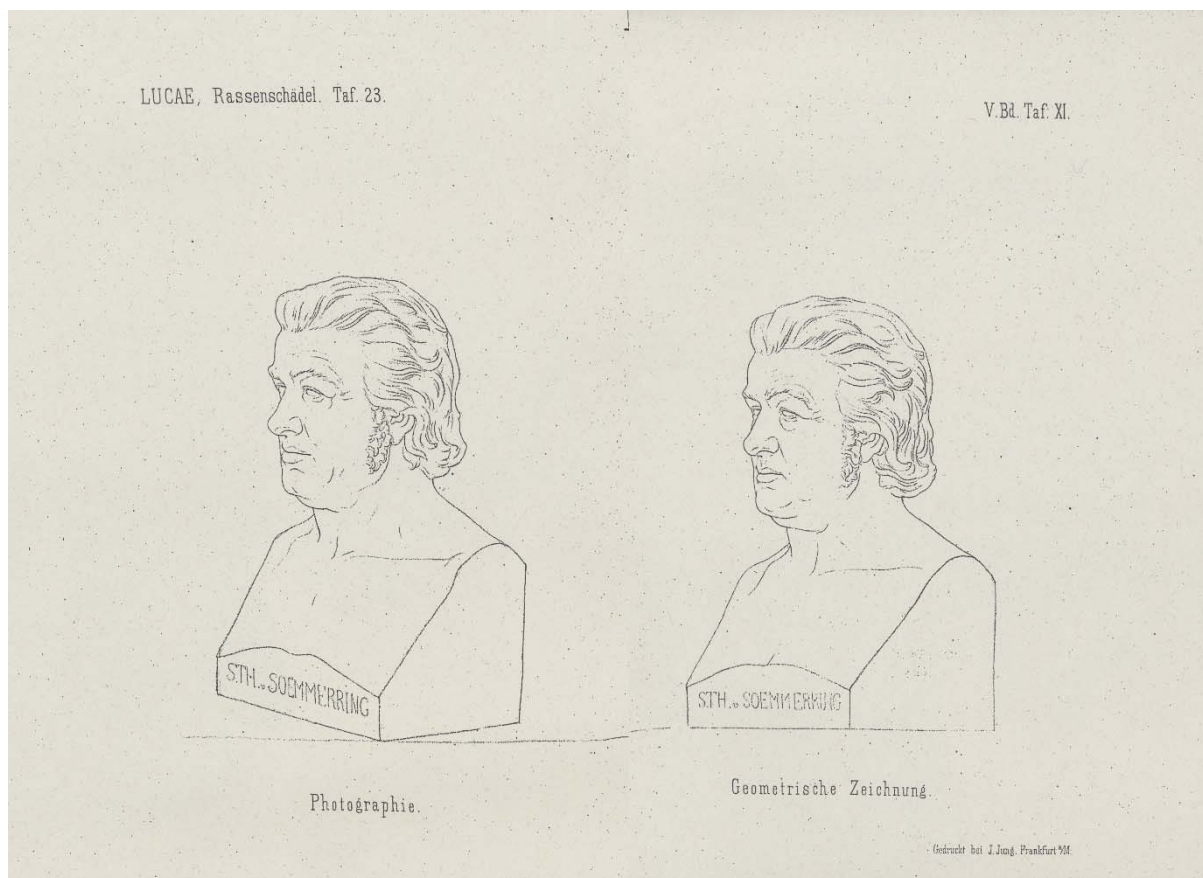
Verändern wir die Entfernung des Auges zum Gegenstand, oder die Glastafel von x nach y oder nach z , so bekommen wir stets wieder andere Verhältnisse.

Ähnlich wie die Landschaft bleibt auch der perspectivisch gezeichnete Körper für alle übrigen Fragen, für jede Messung, jede Vergleichung mit andern ähnlichen auch perspectivisch gezeichneten Körpern un-

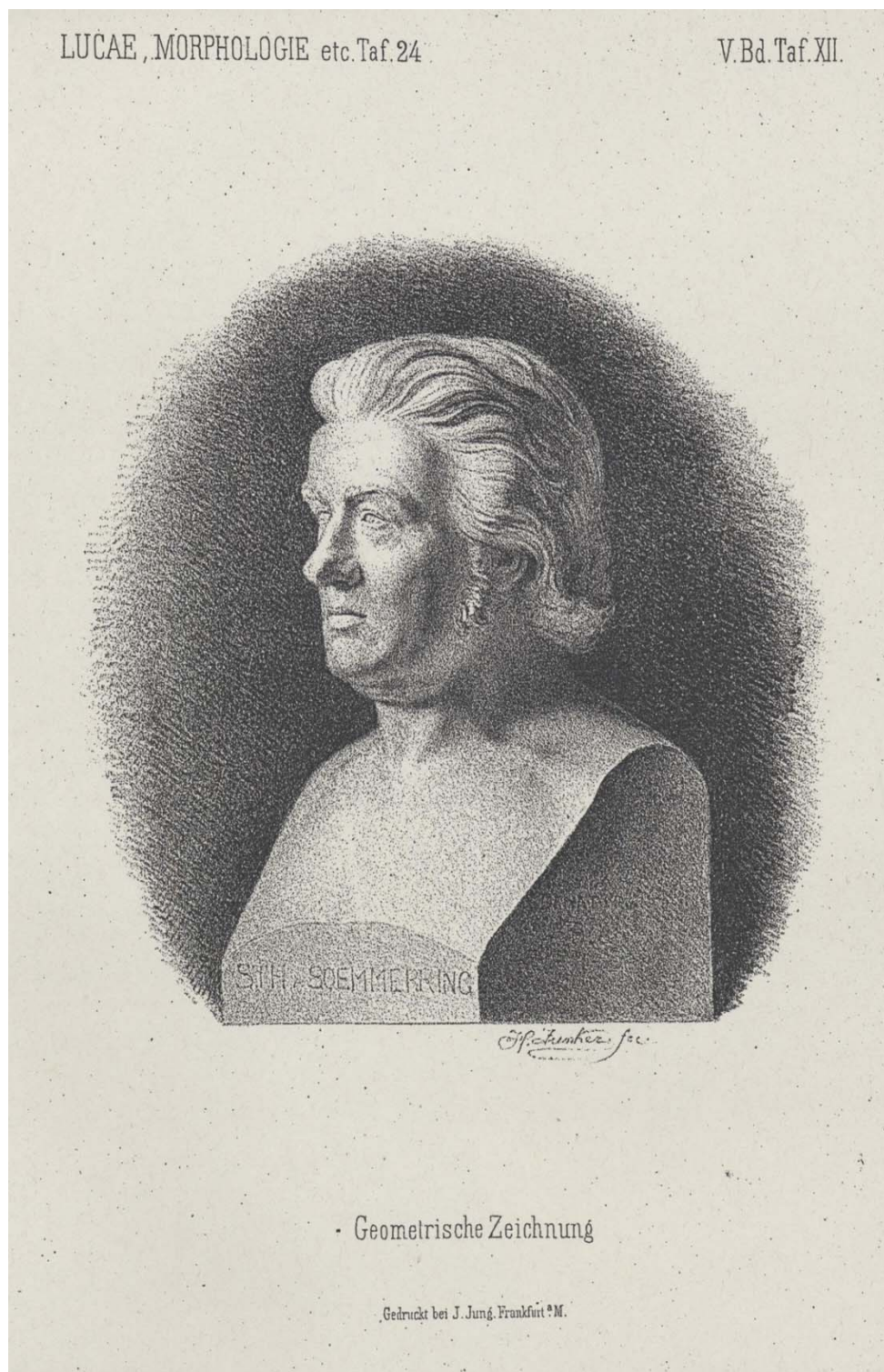
brauchbar. Denn nicht nur, dass die andern Körper nicht gerade unter denselben Entfernungen gezeichnet sind, sondern dass (selbst wenn dieses geschehen) kleinere Verschiedenheiten an den übrigen Körpern auch wieder selbstständige Verschiebungen und Verkür-



von Baer, Abbildungen dreier Schädel in jeweils drei Ansichten, Lithografie, 1861.



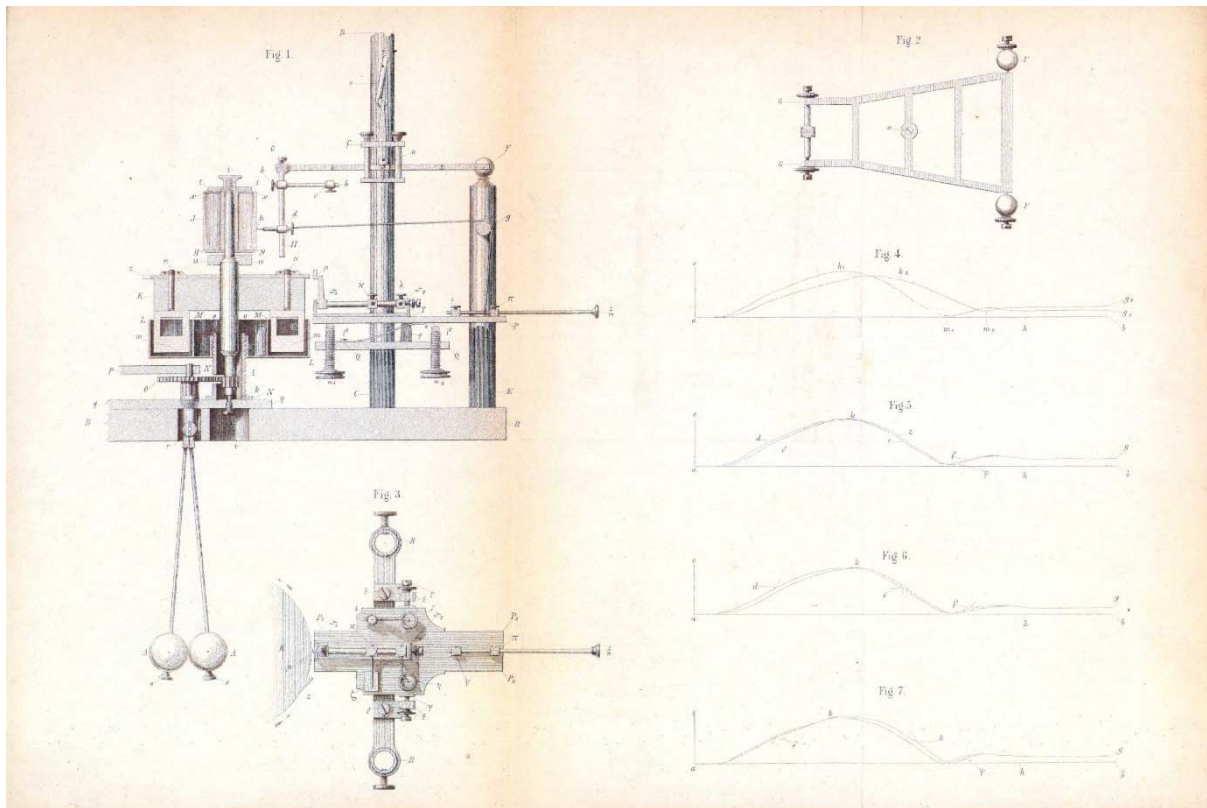
Lucae, Büste des Anatomen Samuel Thomas von Sömmerring in perspektivischer Zeichnung (nach Fotografie) und geometrischer Zeichnung, Lithografie, 1864.



Lucae, Büste des Anatomen Samuel Thomas von Sömmerring in schattierter geometrischer Zeichnung, Lithografie, 1864.



von Menzel, Pistolen sächsischer Fürsten aus dem 16. Jahrhundert, Bleistift auf Passepartout einer Fotografie, um 1870.



zu von Helmholtz, Kurven des Myographion, Stich, 1852.

between red and orange, from E to F all degrees of orange, at F the mean between orange and yellow, from F to G all degrees of yellow, and so on. Let p be the Center of Gravity of the Arch DE, and q, r, s, t, u, x , the Centers of Gravity of the Arches EF, FG, GA, AB, BC, and CD respectively, and about those

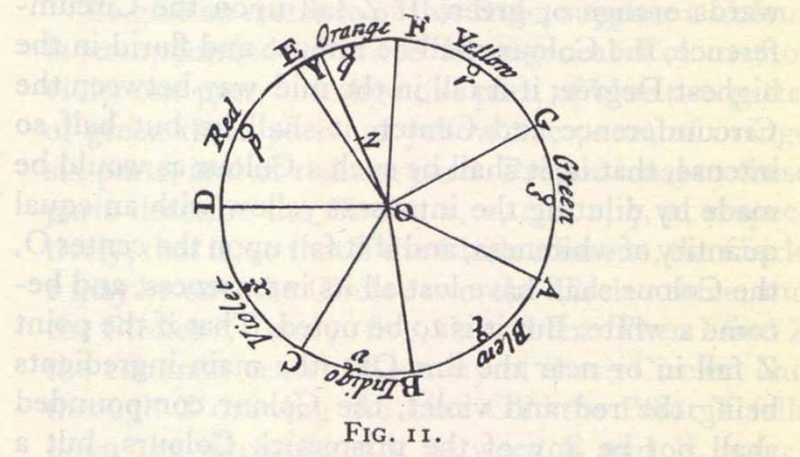


FIG. 11.

Centers of Gravity let Circles proportional to the Number of Rays of each Colour in the given Mixture be describ'd: that is, the Circle p proportional to the Number of the red-making Rays in the Mixture, the Circle q proportional to the Number of the orange-making Rays in the Mixture, and so of the rest. Find the common Center of Gravity of all those Circles, p, q, r, s, t, u, x . Let that Center be Z ; and from the Center of the Circle ADF, through Z to the Circumference, drawing the Right Line OY, the Place of the Point Y in the Circumference shall shew the Colour arising from the Composition of all the Colours in the given Mixture, and the Line OZ shall

macht, immer dargestellt werden als eine Funktion von nur drei Variablen, die in Zahlen ausgedrückt werden können, nämlich 1. der Quantität gesättigten farbigen Lichts, 2. der Quantität weißen Lichts, die gemischt dieselbe Farbenempfindung geben, 3. der Wellenlänge des farbigen Lichts. Dadurch gewinnen wir auch endlich ein Prinzip, wonach wir die Farben in eine systematische Ordnung bringen können. Abstrahiert man nämlich zunächst von den Unterschieden der Lichtstärke, so bleiben noch zwei Veränderliche übrig, von denen die Qualität der Farbe abhängt, nämlich der Farbenton und das Verhältnis des farbigen zum weißen Lichte, und wir können uns die Menge der Farben, wie die verschiedenen Werte einer jeden Größe, welche von zwei Variablen abhängt, in einer Ebene nach ihren zwei Dimensionen hin ausgebreitet denken. Die Reihe der gesättigten Farben ist in sich zurücklaufend, sie muß also auf einer geschlossenen Kurve angebracht werden, für welche NEWTON einen Kreis, Fig. 16, wählte in dessen Mitte das Weiß steht. Auf den Verbindungslinien des Mittelpunktes mit den einzelnen Punkten der Peripherie sind die Übergangsstufen zwischen dem Weiß und der an dem betreffenden Punkte der Peripherie stehenden gesättigten Farbe anzubringen, so daß die weißlicheren unter ihnen dem Mittelpunkte, die gesättigteren der Peripherie näher stehen. So erhält man eine Farbenscheibe, die alle möglichen Arten gleich lichtstarker Farben in ihren kontinuierlichen Übergängen geordnet darbietet. Wollte man auch noch die verschiedenen Grade der Lichtstärke der Körperfarben berücksichtigen, so müßte man, wie LAMBERT es tat, noch die dritte Dimension des Raums zu Hilfe nehmen, und zwar kann man die dunkelsten Farben, bei denen die Zahl der unterscheidbaren Töne immer geringer wird, endlich in eine Spitze, dem Schwarz entsprechend, zusammenlaufen lassen. So erhält man eine Farbenpyramide oder einen Farbenkegel. In Fig. 17 sind drei Querschnitte eines solchen Kegels übereinander liegend dargestellt. Der größte, der Grundfläche entsprechend, würde dieselbe Farbenverteilung wie der Farbenscheibe Fig. 16 zeigen müssen. Der mittlere, aus der Mitte des Kegels genommen, zeigt am Rande das Rotbraun, Braun, Olivengrün, Graublau und in seiner Mitte Grau, endlich der kleinste, nahe an der Spitze des Kegels genommen, zeigt Schwarz, wie es die Figur sehen läßt.

NEWTON hat die Anordnung der Farben in einer Ebene auch noch benutzt, um das Farbenmischungsgesetz auszudrücken. Er dachte sich die Intensität der gemischten Lichter durch Gewichte ausgedrückt, diese Gewichte in der Farbenscheibe am Orte der betreffenden Farbe angebracht, und konstruierte den Schwerpunkt der Gewichte, dann soll der Ort dieses Schwerpunktes in der Farbenscheibe die Mischfarbe geben, die Summe der Gewichte ihre Intensität. GRASSMANN hat die Prinzipien, welche in diesem NEWTONSchen Verfahren ver-

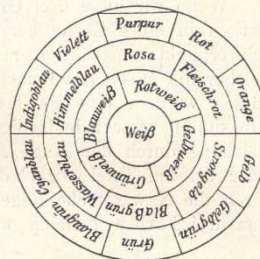


Fig. 16.

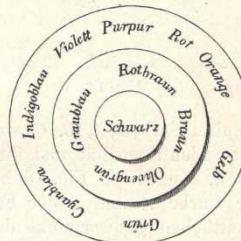


Fig. 17.

Sehnervenfaser in drei qualitativ verschiedene Reizungszustände solle geraten können, die sich gegenseitig nicht störten. Youngs Hypothese ist nur eine speziellere Durchführung des Gesetzes von den spezifischen Sinnesenergien. Wie Tastempfindung und Gesichtsempfindung des Auges nachweislich verschiedenen Nervenfasern zukommt, wird hier dasselbe auch für die Empfindung der verschiedenen Grundfarben angenommen.

Die Wahl der drei Grundfarben hat zunächst etwas Willkürliches. Es könnten beliebig jede drei Farben gewählt werden, aus denen Weiß zusammengesetzt werden kann. Young ist wohl durch die Rücksicht geleitet worden, daß die Endfarben des Spektrums eine ausgezeichnete Stellung zu beanspruchen scheinen. Würden wir diese nicht wählen, so müßte eine der Grundfarben ein purpurner Farbenton sein, und die ihr entsprechende Kurve in Fig. 21 zwei Maxima haben, eines im Rot, eines im Violett. Es wäre dies eine kompliziertere, aber nicht unmögliche Voraussetzung. So viel ich sehe, gibt es bisher kein anderes Mittel, eine der Grundfarben zu bestimmen, als die Untersuchung der Farbenblinden. Inwieweit diese Youngs Hypothese wenigstens für das Rot bestätigt, wird sich später zeigen.

Daß die den drei Grundfarben entsprechenden Spektralfarben nicht bloß die gleichnamigen Nervenfasern erregen, sondern in geringerem Maße auch die anderen, beweisen für das Grün wenigstens schon die Ergebnisse der Farbenmischung. Denn denken wir uns alle aus den drei Grundfarben zusammengesetzten Farbenempfindungen nach der NEWTONschen Regel in der Ebene geordnet, so wird die Farbenfläche, wie aus dem früher Gesagten folgt, ein Dreieck sein.

Dieses Dreieck muß die in Fig. 22 dargestellte Farbenfläche, welche alle aus Spektralfarben mischbaren Farben umfaßt, in sich schließen. Es würde dies geschehen können, wenn wir, wie in Fig. 22, die Empfindung des reinen Grün nach *A* hin verlegten, übrigens das spektrale Rot und Violett *R* und *V* als reine Grundfarben voraussetzten. Dann wäre *AVR* das Farbendreieck, welches alle möglichen Farbenempfindungen in sich schlosse. Es würde, wie gesagt, diese Annahme den Tatsachen der Farbenmischung genügen. Andererseits aber machen einige später zu erwähnende Tatsachen, nämlich die der Farbenblindheit, der Änderung des Farbentons durch vermehrte Intensität des Lichts, der Nachbilder die Annahme notwendig, daß auch das spektrale Rot und Violett nicht einer einfachen Empfindung einer Grundfarbe entsprechen, sondern einer schwach gemischten Empfindung. Wir würden also die Orte des spektralen Rot und Violett in dem Farbendreieck Fig. 22 etwa nach *R'* und *V'* zu verlegen haben, und *ICGRV'* würde dann die ganze Menge der möglichen Farben des objektiven Lichtes umfassen.

Es folgt nun hieraus, daß es noch eine Reihe von gesättigteren Farbenempfindungen geben müsse, als diejenigen sind, welche beim gewöhnlichen Zustande des Auges durch objektives Licht, selbst durch das des Spektrums, hervorgerufen werden. In der Fig. 22 sind die durch äußeres Licht im normalen Auge hervorgerufenen Farben umschlossen durch die Kurve und die gerade

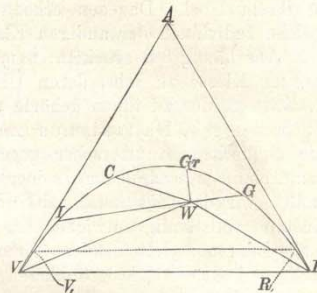
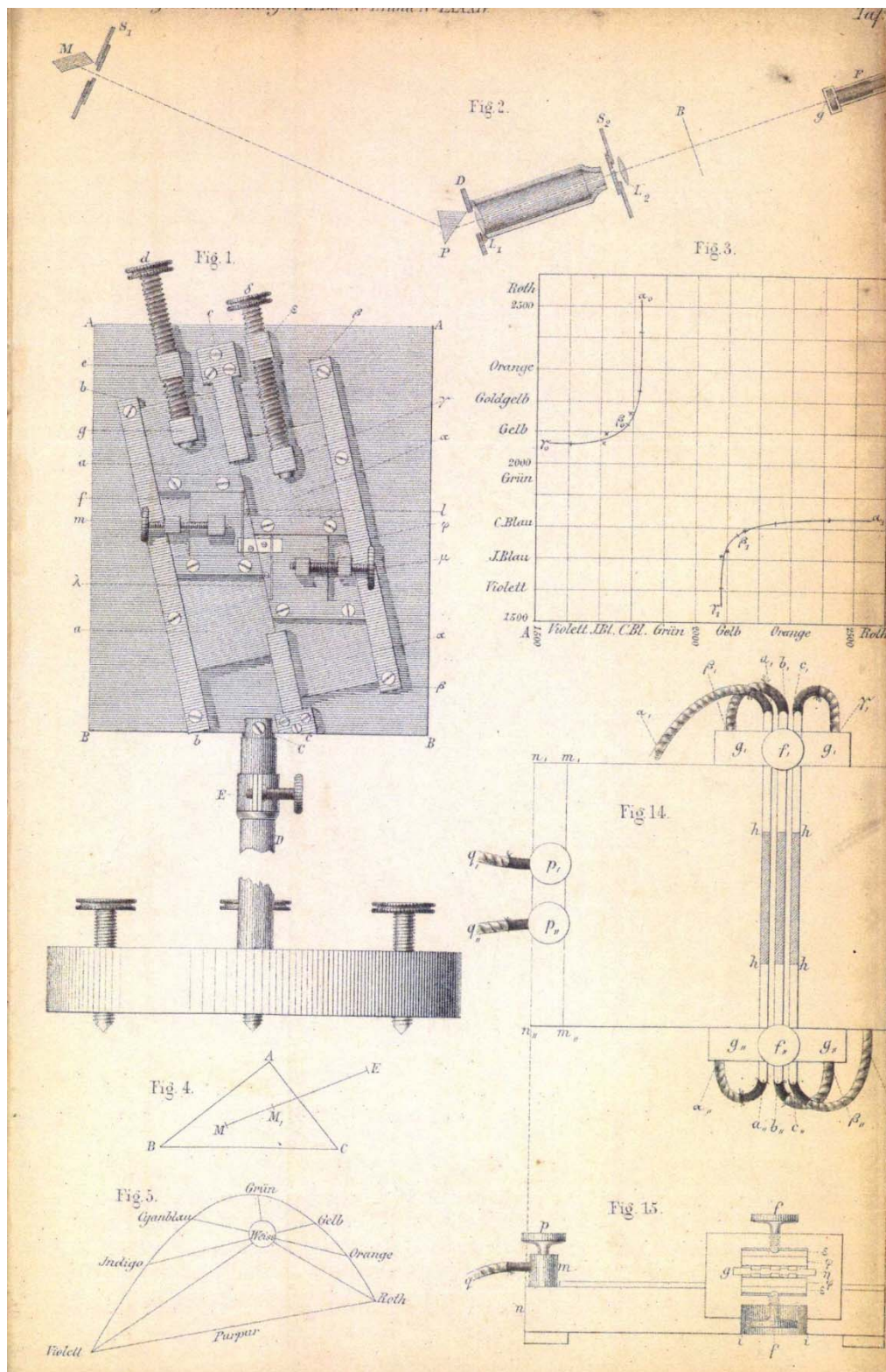


Fig. 22.



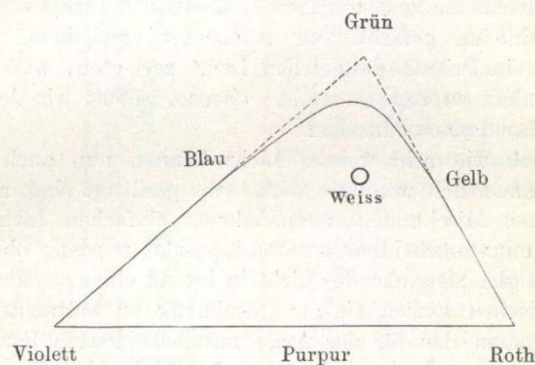
zu von Helmholtz, Construction der Mischfarben, Stich, 1855.

— 306 —

schiedenheiten, welche die Farben bei gleicher Lichtstärke zeigen können.

Man kann nun, wie sich erweisen lässt, in einer solchen Farbentafel die Vertheilung der einzelnen Farben und das Maass ihrer Lichtstärken so wählen, dass, wenn man für Lichtstärken nach derselben Weise, wie für zwei ihnen proportionale Gewichte, den Schwerpunkt sucht, man die Mischfarbe jeder zwei Farben der Tafel, deren Lichtstärken gegeben sind, in dem Schwerpunkte dieser Lichtquanta findet. Das heisst also: in der richtig construirten Farbentafel findet man die Mischfarben je zweier Farben der Tafel auf der geraden Linie angeordnet, welche die Orte der beiden Farben verbindet, und die Mischfarben, welche mehr von

Fig. 48.



der einen enthalten, sind dieser desto näher gelegen, je mehr sie von ihr, je weniger von der anderen Farbe enthalten.

Nur werden bei der letztgenannten Anordnung die Spectralfarben, welche die gesättigtesten Farben der Aussenwelt sind, und daher am weitesten entfernt vom mittleren Weiss am Umfange der Farbentafel stehen müssen, sich nicht in einen Kreis ordnen. Vielmehr bekommt der Umfang der Figur drei Vorsprünge im Roth, im Grün und im Violett, so dass die ganze Gestalt sich mehr einem Dreiecke mit abgerundeten Ecken nähert, wie Fig. 48 erkennen lässt. In dieser stellt die ausgezogene Grenzlinie die Curve der Spectralfarben dar und der kleine Kreis in der Mitte das Weiss ¹⁾.

¹⁾ Ich habe Violett als Grundfarbe nach den Versuchen von Herrn J. J. Müller wieder restituirt, während ich in dem ersten Abdrucke dieser Abhandlungen der Meinung von Maxwell, dass Blau die Grundfarbe sei, gefolgt war.

zu vergleichen. Beide Farbenbestimmungen stimmten demnach mit Hrn. E. Hering's Vermuthungen. Endlich würde die Grundfarbe y im Farbenton der Stelle zwischen $\lambda = 540 \mu\mu$ und $560 \mu\mu$ entsprechen, wo $x = z$ ist; das wäre im gelblichen

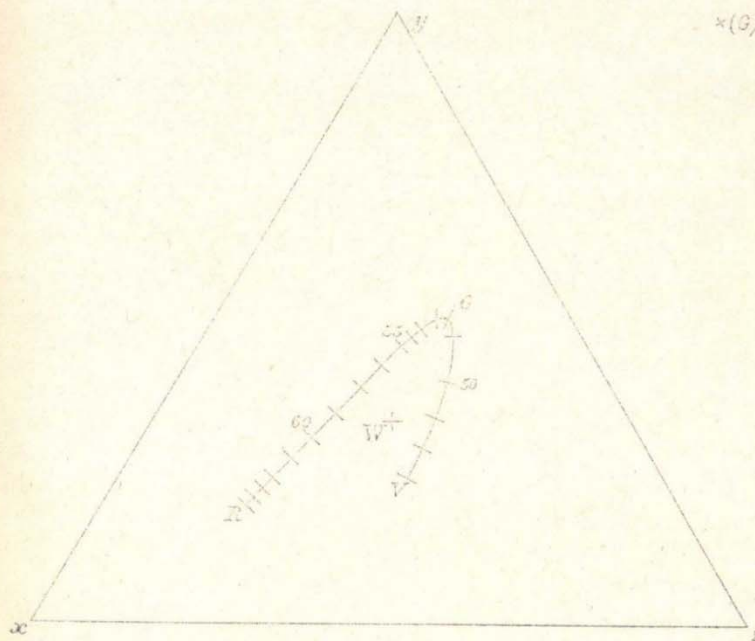


Fig. 2.

Grün, und zwar grüner, als die Complementärfarbe des Violett, etwa dem Grün der Vegetation entsprechend.

Die starke Wölbung der Curve bei G entspricht dem spectralen Grün bei Fraunhofer's Linie E . Das (G) ausserhalb des Dreiecks bezeichnet das von A. König und C. Dierici ursprünglich als Elementarfarbe für ihre Mischungsversuche gewählte Grün G . Diese Farbe war übrigens auch schon ausserhalb ihres nach der Analogie der farbenblinden Augen construirten Farbendreiecks R, G, B gelegen.

Da das spectrale Grün dem Rande des Farbendreiecks verhältnissmässig nahe liegt, bekommt es eine unter den

so wird

$$\frac{\lambda}{\mu} = \frac{\operatorname{tg} \varphi}{\operatorname{tg} f}.$$

Daraus ergibt sich, dass $\lambda / \mu > 1$ wenn $\operatorname{tg} \varphi > \operatorname{tg} f$ oder $\varphi > f$, d. h. wenn im Punkte (1) die Tangente der Curve einen grösseren Winkel mit der positiven y -Axe macht, als die Gerade (0, 1). Umgekehrt wenn $(\mu / \lambda) > 1$. Der entferntere Theil aller dieser Curven $(1, \infty)$ ist convex, das Stück $(0, 1)$ derselben dagegen concav gegen die Gerade (0, 1).

Die Grenze dieses Büschels von Curven sind die, wo $\mu / \lambda = 0$ oder $= \infty$. Es sind dies die schon oben erwähnten geraden Linien gezogen durch den Punkt (1), parallel den Axen der x und der y .

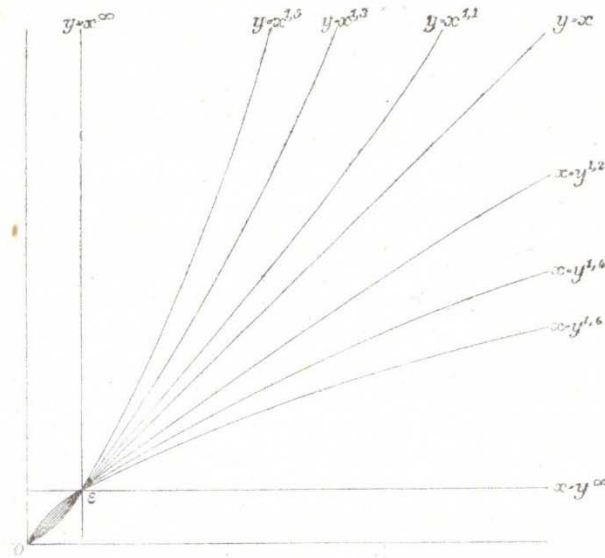


Fig 1.

Die Fig. 1 stellt ein Bündel solcher Curven dar, welche alle durch denselben Punkt (ϵ) gehen und verschiedene Exponenten haben, deren Werthe (1 bis 1,6) am Rande angegeben sind.

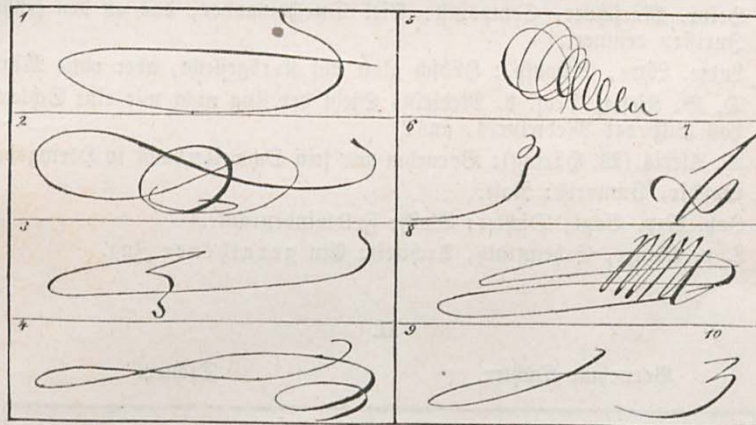
selbst die weiche Hand, trifft ein; — es muß Ihnen doch Freude machen, Ihre Schlüsse so glänzend bewährt zu sehen.“ — Jene Handschrift ist der Ihrigen allerdings fast gleich, aber sie ist nicht von Ihnen, sie gehört einer Person an, bei der unser Urtheil, wie wir hörten und wie es auch nicht anders sein kann, ebenso genau zutrifft, wie bei Ihnen.

VI.

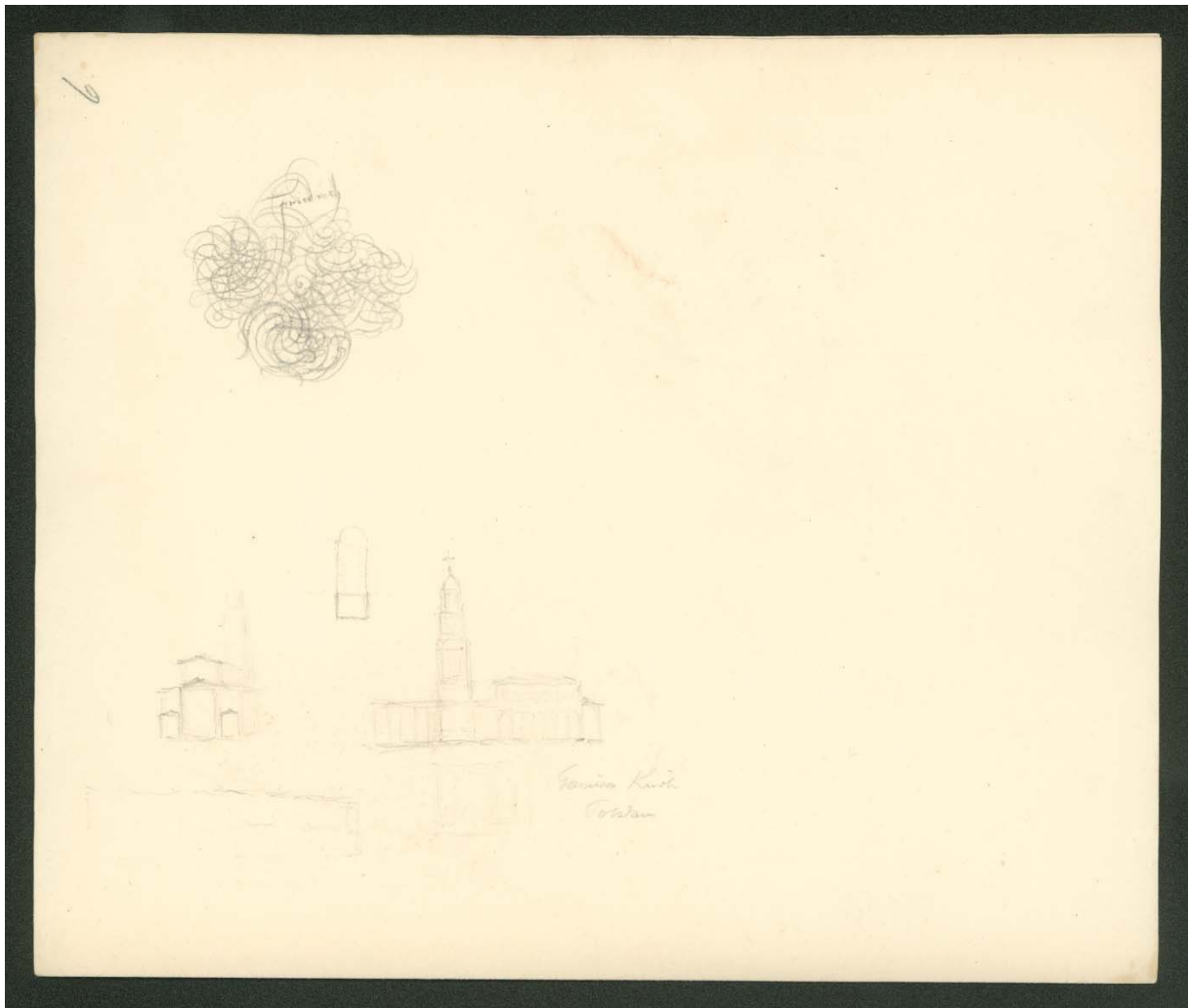
Namensunterschriften und ihre Züge.

Die Namenszüge sind Abdrücke des geistigen Lebens und höchst charakteristisch. Sie geben ebenso wie die Buchstaben Aufschlüsse über die Neigungen, Schwächen und namentlich über die äußeren Eigenschaften des Menschen. Ich gebe für diese Wahrheit einige interessante Belege.

I.



1. Emil Devrient, Schauspieler: Ahnenstolz und Stammesloß.
2. Karl Devrient, Schauspieler: Zehn = Pferde = Dampfkraft.
3. Ferd. David, Violinspieler: Fixirte Bilder des Taktstabes.
4. Peter Hef, Maler: Schönheitslinien.
5. Heinrich Anschütz, Schauspieler: Traube oder Pflanzenzieher?
6. Friedrich Halm, Dichter: Gedrehte Troddeln und Quasten.
7. J. Schnorr v. Carolsfeld, Maler: Liebenswürdige Verknotung.
8. Joh. Gabr. Seidl, Dichter: Luftdurchzogene Gitter mit Orgelspeifen und Bohnenblüthenranken.
9. Marie Bayer = Bülck, Schauspielerin: Aufgeputzt, in meinem Schloßchen . . .
10. Julie Kettich, Schauspielerin: Keine Naturpflanze, die auch überwintert.



Friedrich Wilhelm IV., Paraphen um den Namen „Friedrich“, Zeichnung, um 1830/40.

334

monder ~~ist~~ mir Linnen-erfundenen Maschinen
 geschickt, auch Dom-Daniel geschickten sehr
 Lieben Dienstoffe ~~schick~~ mess, ~~ist~~ ~~ist~~ kommen
 Du ~~mußt~~ ~~best~~ ~~muß~~ ~~muß~~ ~~zu~~ ~~und~~, ~~in~~ ~~vergeß~~ ~~zu~~
 Du ~~mußt~~

Ich

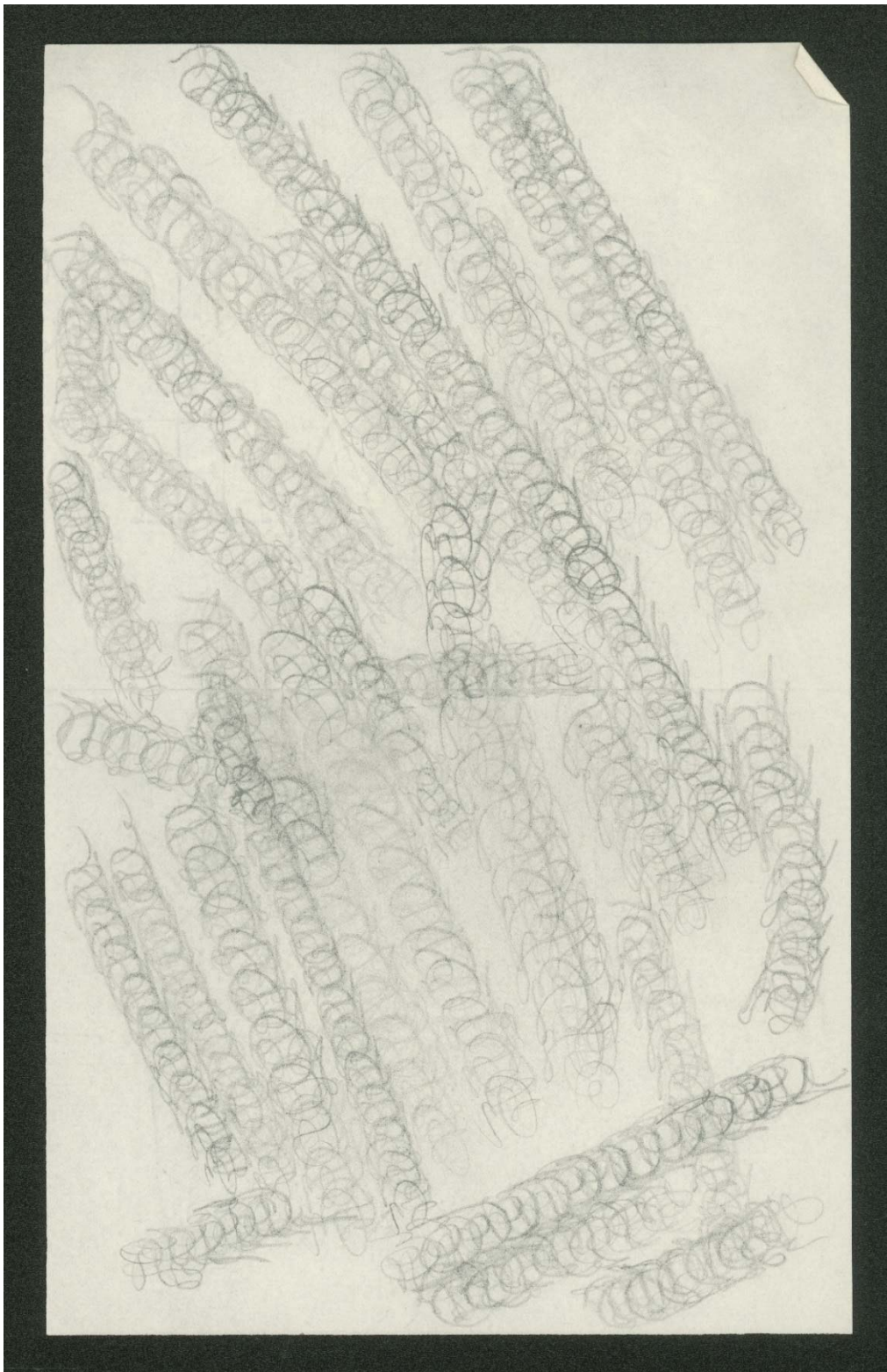
Dein gesessener Vater

Fritz.

L. L.

L. L.

Friedrich Wilhelm IV., Brief an seine Mutter Königin Luise, 16. Juli 1810.



Friedrich Wilhelm IV., Monogramme, Zeichnung, undatiert.

aus seinen monumentalen Schöpfungen kennen und lieben, auf das Glückliche zu vervollständigen und zu seinem Ruhm eine

bildung im Holzschnitt für die Monatshefte bewilligt wurde, befindet sich auch diese „Hofhaltung der Porzelmänner;“ die ita-



Livornese

H. M.

1. 2. September 1893.

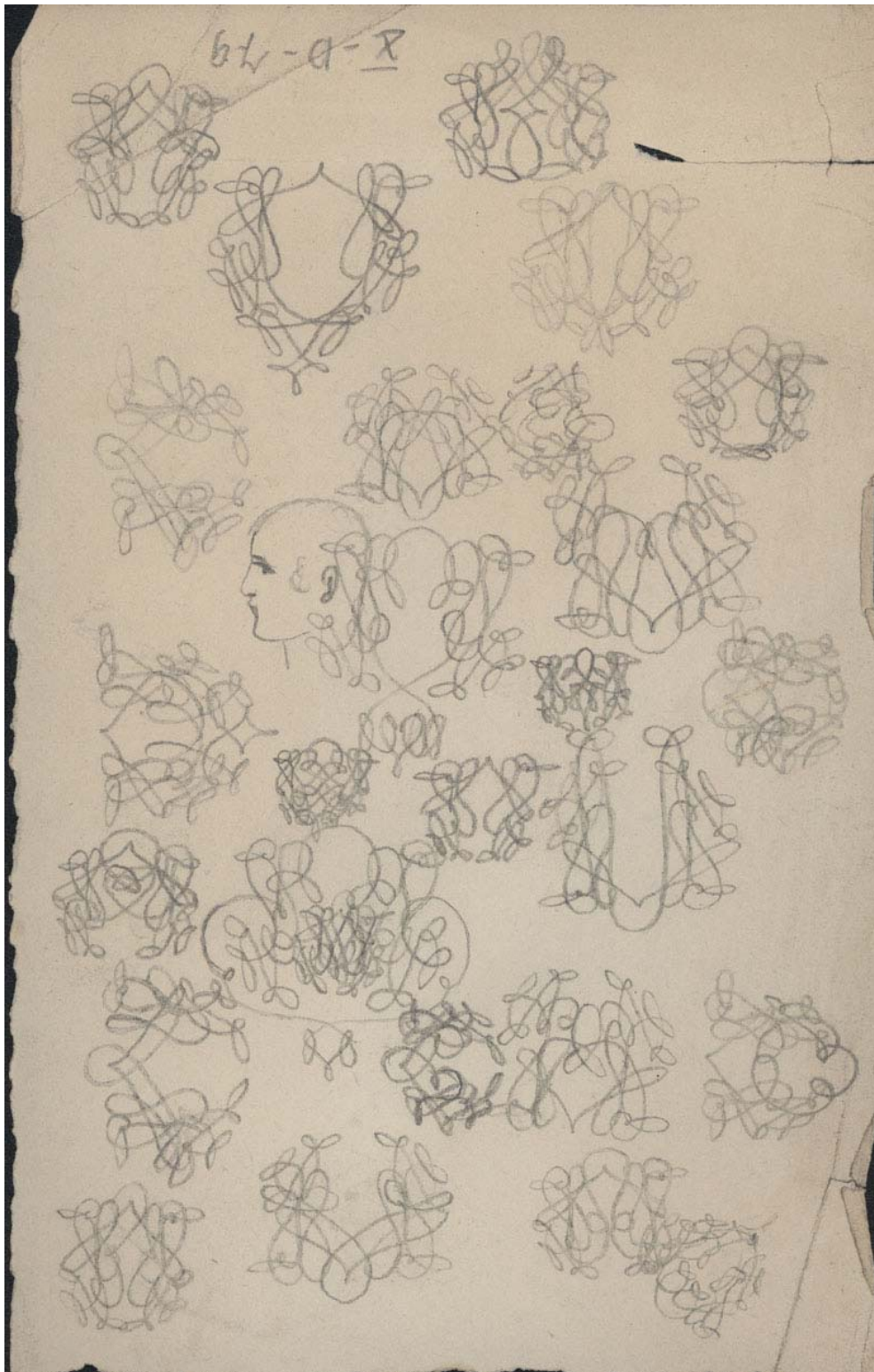
da wir auf der Kaiser. Wart. gelegen

Kunstbesetzers den Ruhm eines Künstlers zu fügen.

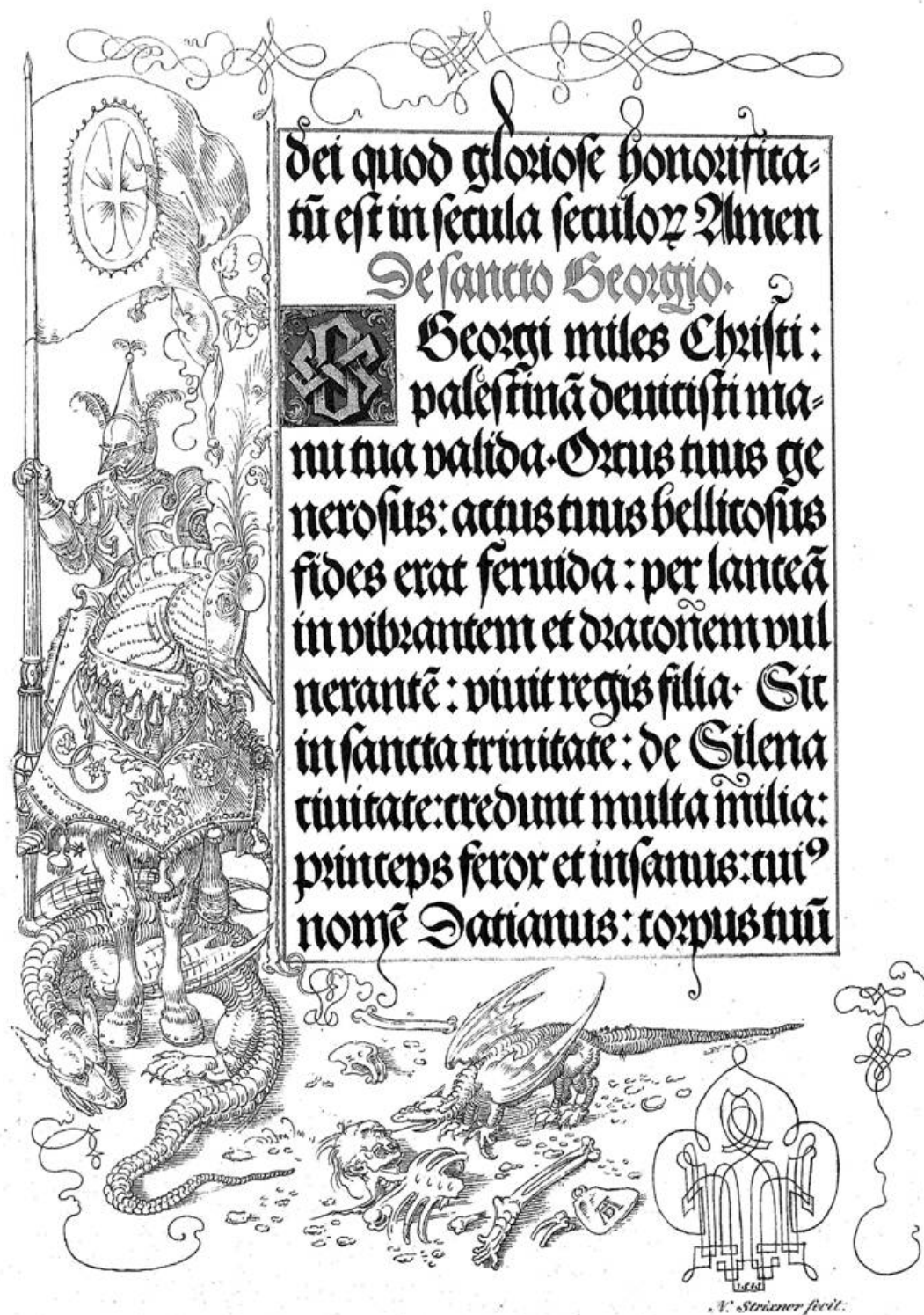
Unter den drei Zeichnungen, deren Nach-

liehenische Städteansicht ist besonders dadurch interessant, daß sie die Unterschrift des Königs im Zeichen des Steinbutts trägt.

nach Friedrich Wilhelm IV., „Hoch Mittag“, Holzschnitt, 1833.



Friedrich Wilhelm IV., Arabesken, Zeichnung, undatiert.



Strixner nach Dürer, Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I., Lithografie, 1850.

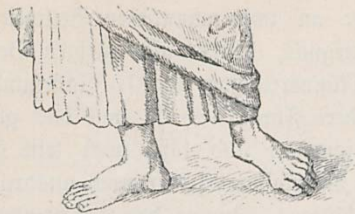


Ruscheweyh nach Cornelius, Bilder zu Goethes Faust – Titelblatt, Lithografie, 1816.

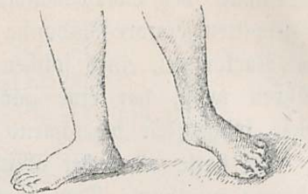


zu Schmarsow, Faksimile-Reproduktion nach Modellstudien Raffaels, Fotografie, 1880.

— 34 —



Johannes.



Apollo.

aber einfallen, einen Knaben, und sei er der allerbegabteste, als einen eccellente pictore, als Zeusi del nostro secolo (so redet man überhaupt nicht gegen den Schluß eines Jahrhunderts) als ein Raffael anzureden, der ogn' altro eccede e sora ogn' altro regna und sich durch seine Kunst zu solch beherrschender Stellung emporgeschwungen (reso) habe? Eine so unverschämte Uebertreibung wird damals kaum mehr einem Humanisten geschweige denn einem biedereren Maler und Goldschmied zuzumuthen gewesen sein. Im Alter von 25 Jahren, als er nach Rom gekommen war, konnte Raphael von einem bejahrten Mann immer noch als garxon angerebet werden.

Endlich kann sich Dr. Koopmann dabei nicht beruhigen, daß ich den schönen Moore'schen Apoll und Marjyas im Louvre, wie ich das schon früher gethan habe, mit Morelli für einen Perugino erkläre, ja noch die nähere Angabe hinzufüge, daß er aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts stamme; Peruginos Werke aus dieser Zeit, namentlich die Pietà im Palazzo Pitti und das Fresko in Sa. Maria Maddalena de' Pazzi, hat er sich offenbar darauf hin nicht wieder angesehen, da ihm sonst die Uebereinstimmung in der Bildung des Nackten, namentlich mit dem Christus des Freskos, auch die gleiche knöchernige Form der Zehen und Finger, die Ähnlichkeit in der Landschaft mit ihren mager belaubten Bäumchen, doch hätten auffallen müssen. Er fordert immer noch weitere „Beweise“ und fragt schließlich, auf welchen sonstigen Bildern Peruginos denn eine so leuchtende Färbung anzutreffen sei. Darauf kann ich ihm erwidern: auf dem Altarwerk von 1491 in der Villa Albani. Da aber gerade in diesem Fall der Irrthum, als handle es sich hier um ein Werk Raphaels, besonders verhängnißvoll werden kann, so will ich noch ein Uebriges thun und in der beistehenden Abbildung die Füße des Johannes aus dem genannten Fresko neben die des Apollo setzen, damit jedermann sich davon überzeugen

zu von Seidlitz, Füße von zwei Bildern Peruginos, Holzschnitt, 1891.

Die warme braune Temperafarbe ist ebenso verschieden von der stumpfen und hellen Haltung der früheren Bilder Fiorenzo's, wie sie mit den Werken aus der früheren Zeit des Perugino übereinstimmt. Sie ist ohne Zweifel ein Resultat der koloristischen Bestrebungen, zu welchen sich Leonardo und Perugino um den Beginn der siebziger Jahre im Atelier Verrocchio's verbunden hatten. Alles in allem betrachtet nimmt die Anbetung unter den Werken Perugino's eine ähnliche, wenn auch etwas fortgeschrittenere, Stufe ein, wie unter den Bildern Leonardo's die wundervolle Verkündigung Mariä in den Uffizien (Nr. 1288), die der Baron Liphart zuerst erkannt hat. Schließen wir uns dieser Entdeckung an, und setzen wir eine parallele Entwicklung beider Künstler in der Schule Verrocchio's voraus, so wäre ungefähr die Richtung bestimmt, in der wir uns nach noch früheren Jugendwerken Perugino's umzusehen hätten. Ohne



Fig. 3.

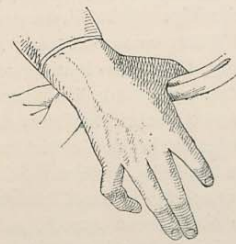


Fig. 4.

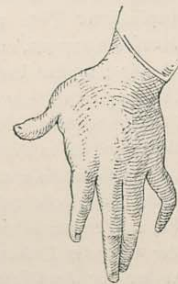


Fig. 5.

Zweifel war Leonardo feiner organisiert, mit lebendigerem Gefühl für ideale Schönheit begabt, während Perugino schon von Jugend auf mehr Sinn für breite, monumentale Formen gehabt zu haben scheint. Vielleicht würde sich unter diesem Gesichtspunkte eine Revision derjenigen Schulbilder Verrocchio's lohnen, die, obwohl Werke allerersten Ranges, doch, wenn ich so sagen darf, zu schön, zu lieblich für den Meister der Thomasgruppe von Orsanmichele zu sein scheinen. Ich will dem Urteil der Kenner, die sich kürzlich über diese Bilder ausgesprochen haben, nicht vorgreifen. Aber es giebt unter den Schulbildern Verrocchio's einige, die, wenigstens meinem Gefühle nach, die herbe Weise des Florentiner Bildhauers ins Sanfte, Umbrische hinüberführen. Es käme auf eine neue Vergleichung derselben mit der Anbetung von Perugia an, um zu entscheiden, ob sie der letzteren zu fern stehen, um, wenigstens teilweise, auf dieselbe Hand, aber eine noch frühere Zeit zurückgeführt werden zu können.

Eine Fortsetzung der durch die Anbetung vertretenen künstlerischen Stufe bezeichnen die älteren beiden Fresken Perugino's in der fixtinischen Kapelle,

ge sagt, die Madonna Solly sei als erstes Madonnenbild Raffaels noch vor dessen Eintritt in die Werkstatt Peruginos gemalt, der vorbereitende Entwurf zu derselben sei im Louvre und gehöre in den Anfang der Florentiner Zeit — wenn nicht die Silberstiftzeichnung in Lille die Vermittlung bildete. Die Gesichtszüge der Madonna sind denen der Liller Madonna verwandt, die Kopfhaltung wie die Haltung des ganzen Körpers ist sehr frei; das Buch ist in die rechte Hand hinübergewandert, die Madonna lieft und das Kind sitzt so hoch, daß es nach abwärts sieht, um ins Buch sehen zu können. Der lange, tiefsitzende Daumen an der linken Hand der Madonna fällt störend in die Augen; die Bäume der Landschaft sind für die Federzeichnungen Raffaels charakteristisch.

Das Ohr des Kindes entzieht sich allerdings jedem System; es ist weder fett noch rund, sondern noch spitzer als das Ohr des Kindes Abbildung 30, und wenn man ganz offen sein will, muß man sagen: es ist nicht besonders gelungen, in Wirklichkeit kommt unter normalen Verhältnissen ein solches Ohr nicht vor. Das Kind der Madonna Solly hat ein rundes, wohlgebildetes Ohr. Ist man deshalb berechtigt, diese Madonnenzeichnung für unecht zu erklären? Muß sie deshalb von Pintoricchio oder irgend einem andern Meister der Schule sein? Das mag consequent genannt werden, richtig ist es nicht. Wenn man sieht, daß auch die häßliche Hand, durch eine unrichtige Zeichnung von Daumen und Zeigefinger bedingt, nie bei Pintoricchio vorkommt, sondern wohl oder übel als Eigentum Raffaels hingenommen werden muß, wird man in diesen Mängeln ein Zeugnis dafür finden, daß auch der größte Künstler arbeiten und lernen muß, ehe er ein hohes Ziel erreicht; man wird im Ausdruck des Madonnenkopfes und des Kindes allein den unwiderleglichen Beweis finden, daß eine geniale Künstlerhand diese Figuren geschaffen habe.

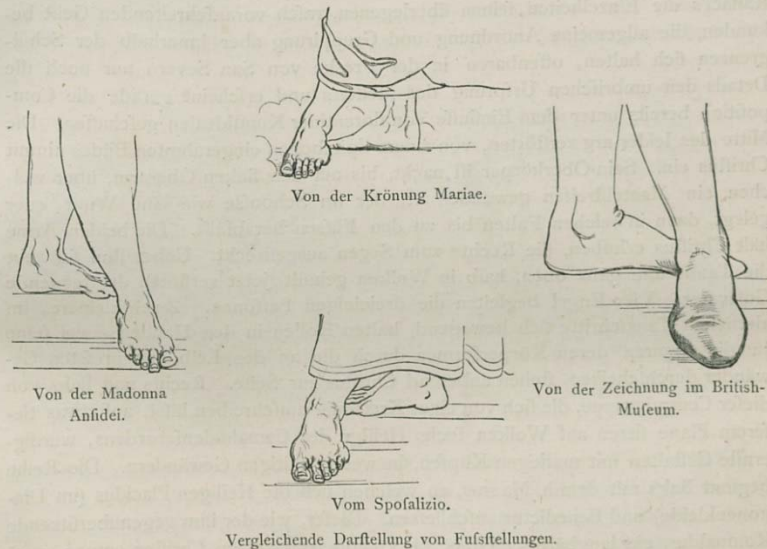
Welche Ideen übrigens Raffael bei der Zeichnung des Ohres leiteten, ist nicht immer verständlich; sehr auffällige Eigentümlichkeiten hat in dieser Beziehung die Madonna von Chatsworth; das Ohr des Kindes bildet eine ösenartige Figur (stark vergrößert), welche sich am Sebastian in anderer Linienszusammenstellung wiederholt



Auch die Entwicklungsgeschichte der Madonna Solly lehrt, wie schwierig es ist, Jahreszahlen für die einzelnen Werke Raffaels finden zu wollen.

Man macht dieselbe Erfahrung, wenn man die Madonna bei Ansidei mit den beiden Studienblättern vergleicht, welche mit ihrer Entstehungsgeschichte in Verbindung stehen. Wenn man nach der zaghaften Ausführung der beiden Heiligen urteilen darf, ist die Zeichnung Timbal im Louvre (Abbildung 33) früher als die Frankfurter Zeichnung, sie enthält den Aufbau des Thrones, die lebende Madonna und die Anordnung mit zwei Heiligen. Die Umrisslinien der beiden Heiligen sind bedeckt mit kleinen Änderungen, jede Linie ist mehrfach übergangen, man sieht förmlich, wie viel Arbeit der Sebastian gemacht hat. Der kindliche Gesichtsausdruck dieses Heiligen läßt eine frühe Zeit vermuten, der phantastische Hut des heiligen Rochus erinnert an die Schule, auch an das Sposalizio, während die Madonna Erinnerungen der verschiedensten Art wachruft. Die außerordentlich lebensvolle Haltung der lebenden Madonna und des Kindes ist mit geringen Abweichungen in den Füßen und den Händen des letzteren übereinstimmend mit der

stellt mit nackten Beinen und Armen, im kurzen härenen Rocke, über welchen er noch leichthin, so dafs er nur die eine Schulter bedeckt, den Mantel geworfen hat. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs für die allgemeine Anordnung Perugino's Madonna mit vier Heiligen (jetzt in der vaticanischen Galerie) zum Muster diene. Da und dort geht die Scene in einer Bogenhalle vor sich, erscheint der Thron gleichmäfsig gebaut, zeigen die Heiligen verwandte Stellungen. Die beiden vorderen Gestalten auf Perugino's Bilde decken sich mit den Seitenfiguren Raffael's in den wesentlichsten Punkten. Unleugbar hat aber Perugino sein Werk räumlich besser eingetheilt. Bei ihm steht der Thron in einer von Pfeilern

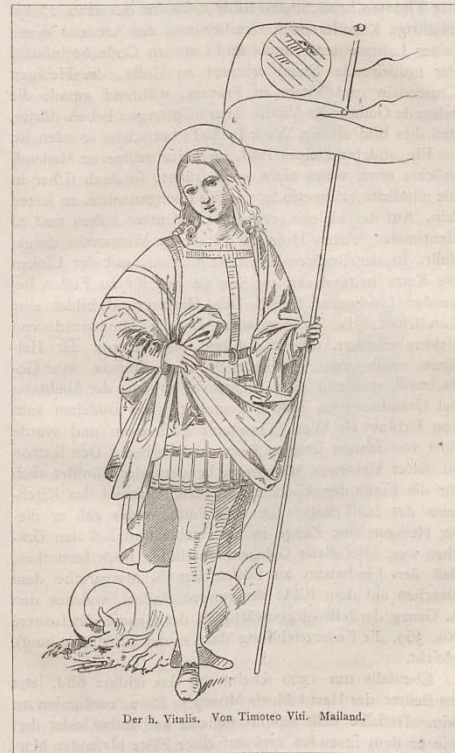


getragenen offenen Halle, Raffael hat den Thron vor dem Bogen errichtet und in denselben ihn eingeschnitten. Der Thron ist übrigens auch steiler geworden, der Sitz der Madonna dadurch unbequem verengt. Fällt schon das Zurückbleiben Raffael's hinter seinem Vorbilde bei einem so spät entstandenen Werke auf, so erscheint das Beharren bei einzelnen Stellungen und Bewegungen, das Festhalten an Modellen, die man sonst in seinen frühesten Gemälden bemerkt, noch weniger erklärlich. Für die Stellung der Füße des Täuflers hat Raffael offenbar daselbe Motiv benutzt, das ihm bereits bei dem h. Joseph im Spofalizio und bei dem geigenden Engel rechts in der Krönung Mariä zu gleichem Zwecke diente, und welches in einer seiner frühesten Zeichnungen (jugendlicher König im British-Museum, Br. 75) schon nachgewiesen werden kann. Ebenso gab er dem Kopfe des Johannes die Wendung und auch den Ausdruck, welchen der Apostel Petrus in der Krönung offenbart. Jedenfalls gehört die Madonna

Jahre an sein Haus und seine Familie nie wieder auf längere Zeit verließ, woraus hervorgeht, daß er unmöglich, sei es in Perugia, sei es in Florenz, beim jungen Raffael in die Lehre gegangen sein kann. Ist es aus allen diesen Gründen nun nicht einleuchtender anzunehmen, daß jener Raffael'sche Anflug, den alle Kunstkenner in Viti's Werken, zumal in den Bildern aus der Frühzeit, bemerkten, dem individuellen Charakter des Timoteo zuzuschreiben sei? Auch er war ein Urbinate! — Wie Lorenzo Lotto früher Correggio war als Correggio selbst, so sehen wir, daß Timoteo Viti mehrere Jahre vor Raffael seinen Werken Raffael'sche Anmuth und Raffael'schen Duft einhauchte. Allein nicht nur die Auffassung hat in den jugendlichen Bildern des Timoteo etwas, was an Raffael gemahnt, auch die Form der Hände, der Füße, des Gesichtsovals, die Art, die Falten zu legen, erinnern bei ihm an seinen jüngern Landsmann. Ich gebe freilich gern zu, daß für diejenigen, welche die thronende Madonna (No. 120) in der Berliner Galerie und den malenden Lucas der Akademie zu Rom dem Timoteo zumuthen können, meine Auseinandersetzungen über diesen streitigen Punkt, so redlich gemeint sie auch sind, eine Stimme in der Wüste sein werden. Wer aber unter meinen jungen Freunden den Muth haben sollte, mir auf dem etwas langen und nicht gerade sehr unterhaltenden Wege der Auseinandersetzung zu folgen, der ermanne sich mit Geduld und Ausdauer. Das Ziel, nach dem wir streben, ist einiger Mühe werth.

Betrachten wir uns nun vor allem diejenigen Werke, die mit Fug und Recht zu Timoteo's Jugendarbeiten gezählt werden können, d. h. diejenigen, welche beiläufig im Zeitraum zwischen 1495, der Rückkehr Timoteo's nach Urbino, und 1500, der Abreise Raffael's von Urbino nach Perugia, entstanden sein mögen.

Hier kommt zunächst die thronende Madonna mit den Heiligen Crescenzo und Vitale, in der Breragalerie, in Betracht. In diesem schon von Vasari als Jugendwerk



Der h. Vitalis. Von Timoteo Viti. Mailand.

zu Lermolieff/ Morelli nach Timoteo Viti, Hl. Vitalis, Holzschnitt, 1880.

Ich bitte nun meine jungen Freunde, sich diese paar Zeichnungen recht genau ansehen zu wollen, und ich zweifle nicht, daß sie bald zur Einsicht kommen dürften, daß dieselben unsere Gedanken eher auf Timoteo Viti als auf Pietro Perugino hinleiten. Der landschaftliche Hintergrund auf dem Bild „der Traum eines Ritters“ ist sehr verschieden von den Landschaften nicht nur auf den Bildern des P. Perugino und des Pinturicchio, sondern selbst von denen des Raffael in seiner Peruginischen Epoche. Die Falten, z. B. jene am Oberarm der allegorischen Figur, rechts vom schlafenden Ritter, stimmt ganz und gar mit der Falte am Oberarme der h. Margarethe des Timoteo. Auch gleicht das volle, etwas runde Gesichtsoval dieser weiblichen Figur demjenigen der h. Margarethe. Man betrachte ferner die breite, fast viereckige Mittelhand (metacarpium) des träumenden Ritters, die Timoteo von seinem Lehrer Costa angenommen (Fig. A) und dann



Fig. A.



Fig. B.

auf den jungen Raffael verpflanzt zu haben scheint. Es ist merkwürdig, wie später, unter dem Einflusse des Perugino in Perugia, Raffael diese seine breite Hand modifiziert; dieselbe wird nämlich schmaler und die Finger länger (Fig. B), wovon man sich in den zwei Bildern, dem „Gekreuzigten“ bei Lord Dudley ¹⁾ und der „Krönung Mariae“

¹⁾ In diesem Bilde des jungen Raffael — es ist das erste mit dem Namen bezeichnete, sind die fliegenden Engel oben dem Bilde entnommen, das Spagna nach dem Karton seines Lehrers Perugino für die Kirche von S. Francesco in Perugia ausgeführt hatte (im Vatican); der h. Jo-

in der Vaticanischen Galerie, überzeugen kann. Diese beiden Bilder wurden von Raffael zwischen den Jahren 1501 und 1503 unter dem unmittelbaren Einflusse des Perugino gemalt, ja die „Krönung der Maria“ dürfte höchst wahrscheinlich als eigenhändiges Werk des Perugino dem Besteller zugestellt worden sein ¹⁾. Wie aber einige Jahre später, um 1504, Raffael sich selbst wiederfindet und von den Eindrücken der Peruginischen Schule sich nach und nach frei zu machen trachtet, erscheint wieder die Costa-Timoteo'sche breite Hand in den Bildern des jungen Raffael, so wie auch die Fleischtöne klarer, die Schatten statt schwarz wieder grau werden. Ein Beispiel davon die „Vermählung Mariae“ vom Jahre 1504, in der Brera-galerie von Mailand, soviel ich weiß, das zweite mit dem Namen bezeichnete Bild von Raffael. Die Komposition dieses Bildes gehört, wie bekannt, dem Lehrer P. Perugino an ²⁾, und es ist höchstwahrscheinlich, daß der junge Raffael nicht aus Mangel an eignen Ideen, sondern auf Wunsch des Bestellers an das Bild seines Meisters sich streng gehalten habe. Betrachten wir jedoch die Farbenharmone in diesem reizvollen Gemälde, so werden wir nicht in Abrede stellen können, daß Raffael hier fast eben so sehr seinem frühern Lehrer Timoteo wieder sich nähert, als er andererseits seinem zweiten Lehrer Perugino in vielen

hannes ist einem andern Bilde entlehnt, dem von P. Perugino für die Kirche von S. Chiara in Perugia im Jahre 1495 gemalten. Dies schöne Gemälde, die „deposizione“, hängt gegenwärtig im Palazzo Pitti (No. 164).

¹⁾ Das Bild galt auch lange Zeit in Perugia als Werk des Perugino. Die Engel im obern Theil dieses Bildes sind von den musizierenden Engeln im Bilde des P. Perugino vom Jahre 1500 (in der florentinischen Akademie) inspirirt.

²⁾ Im Chore der Klosterkirche des h. Hieronymus zu Spello soll von Fiorenzo di Lorenzo (ob früher oder später als P. Perugino gemalt, ist nicht gesagt) eine „Vermählung der Maria“ (Frescogemälde) sich befinden, die in der Composition jener des P. Perugino sehr gleich käme. (Siehe: Indice-Guida von Mariano Guardabaffi).

Noch durchgreifender zeigt sich die Übereinstimmung der Motive bei den Passionsspielen und Passionsbildern, da bei der Schilderung der Begebenheiten aus der Kindheit Christi das Marienleben natürlich auch in einzelnen Szenen mit erzählt wurde — eine Verdoppelung des Motivenkreises, welche bei den Kreuzaltären wegfiel. Die Szenenfolge vom Einzuge in Jerusalem oder wenigstens vom Gebete auf dem Ölberge angefangen bis zur Auferstehung lernen wir an den jetzt getrennten Bildern eines Altares zu Immünster ¹⁾

Damm ¹⁾, zu Heiligenblut ²⁾, Gröbming ³⁾ und (auf Flügeln und Predellen zerstreut) in der Stiftskirche zu Salzburg ⁴⁾ kennen. Der berühmte Hauptaltar zu Calcar, jener von Hans Bruggemann's Hand im Schleswiger Dome, und das Memling'sche Passionsbild zu Lübeck schliessen sich gleichfalls dem Motivenkreise der Mysterien genau an. Und um auch die Übereinstimmung in anderen Gedanken- gebieten anzudeuten, bemerken wir, dass der Altarschrein in der Stiftskirche zu Oberwesel die Zeichen des jüngsten

St. Galler Spiel ²⁾	Myster. nativ. ³⁾	Altar in St. Wolfgang ⁴⁾	Altar in der Stiftskirche zu Salzburg ⁵⁾	Altar in Hallstadt ⁶⁾
			Joachim und Anna an der goldenen Pforte	Joachim und Anna an der goldenen Pforte
				Mariä Geburt
				Vorstellung i. Tempel
Vermählung Mariä				Vermählung Mariä
Verkündigung	Verkündigung		Verkündigung	Verkündigung
Heimsuchung	Heimsuchung	Heimsuchung		Heimsuchung
Joseph's Traum				Joseph's Traum
Geburt Christi	Geburt Christi	Geburt Christi	Geburt Christi	
		Beschneidung	Beschneidung	Beschneidung
Die heil. 3 Könige bei Herodes				
Anbetung der Könige	Anbetung der Könige	Anbetung der Könige		Anbetung der Könige
Vorstellung i. Tempel		Vorstellung i. Tempel	Vorstellung i. Tempel	
Kindermord	Kindermord			
Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten	Flucht nach Ägypten
		Tod Mariä		Tod Mariä

und Altenmühldorf ⁷⁾ in Baiern, auf den schwäbischen Schreinen zu Hall und Tiefenbronn ⁸⁾, auf den Altären zu Klausen und in der Nikolauscapelle des Cölner Domes, ferner in der Nikolaikirche zu Anklam und der Marienkirche zu

Tages ⁵⁾ Bild für Bild eine Scene des Rheinauer Spieles vom Weltgerichte wiedergibt, welches Mone mit einer Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts ⁶⁾ veröffentlicht hat.

Wir begnügen uns keineswegs mit dem bisher erzielten Resultate, mit der Einsicht der Benützung gleicher Motive bei den Dramatikern und Bildnern des Mittelalters. Wir finden noch Spuren eines engeren, eines unmittelbaren

¹⁾ Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Diocese München-Freising, S. 40.

²⁾ Mone I, 132. Das Vorspiel ist hier, wie bei dem andern Mysterium ausgelassen.

³⁾ Schmeller, Carmina burana p. 80, nach einem Codex des XIII. Jahrhunderts in München.

⁴⁾ Mittheilungen 1857, S. 62.

⁵⁾ Heider, Mittelalterl. Kunstdenkm. in Salzburg, 1857.

⁶⁾ Mittheilungen 1858, S. 22.

⁷⁾ Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Diocese München-Freising, S. 173.

⁸⁾ Waagen a. a. O. S. 170 und 235.

¹⁾ Kugler, Pommer'sche Kunstgesch. a. a. O. S. 809 u. 811.

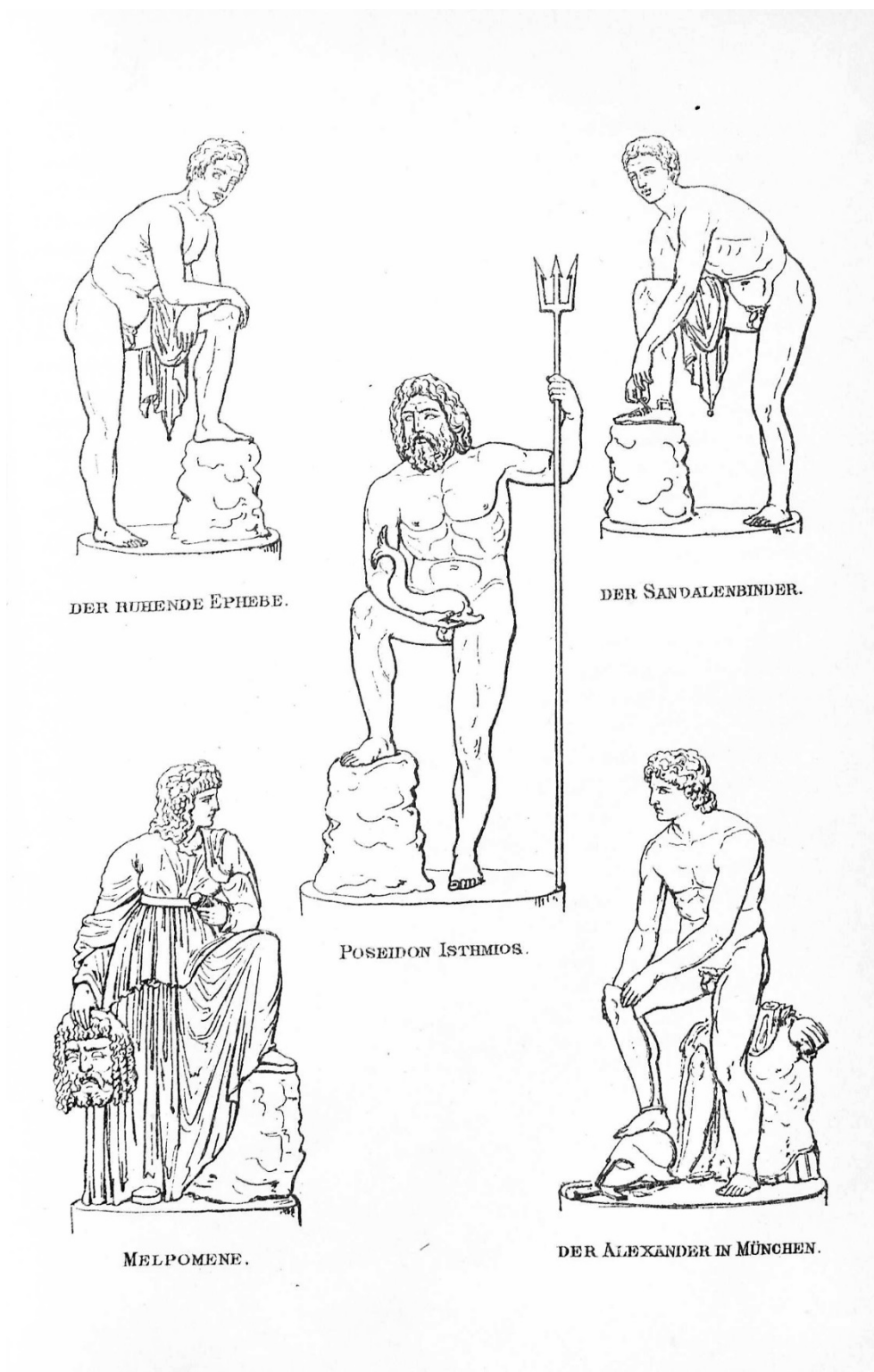
²⁾ Mittheilungen 1856, S. 12.

³⁾ Ebenda S. 174.

⁴⁾ Heider a. a. O. S. 33.

⁵⁾ Kugler, Kl. Sch. II, S. 313. Kugler hat irrig die Gestalt des heiligen Gregorius als heiligen Hieronymus bezeichnet.

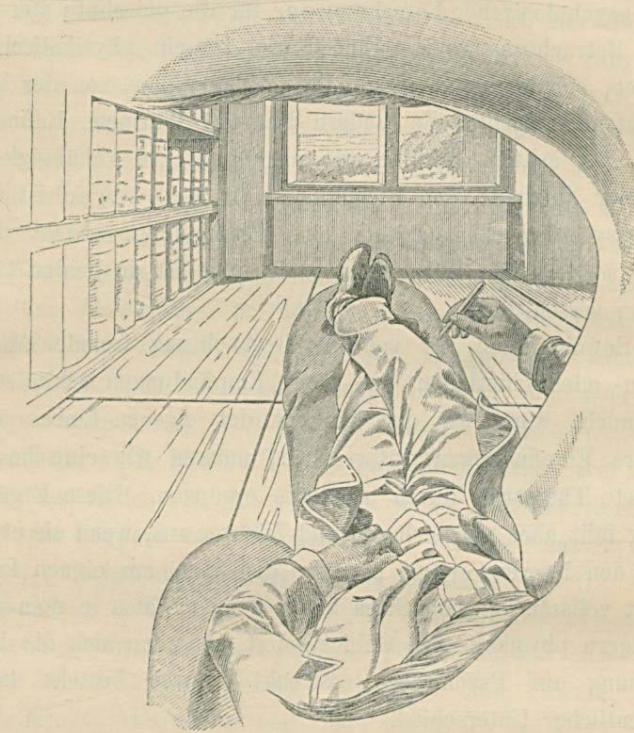
⁶⁾ Schauspiele d. Mittelalt. I, S. 276, Vers 105—199.



zu Lange, aufgestützte Füße in der Antike, Lithographie, 1879.

— 14 —

Körpers, so weit er sichtbar ist, und dessen Umgebung⁷⁾.
 Mein Leib unterscheidet sich von den andern menschlichen



Figur 1.

Leibern nebst dem Umstande, dass jede lebhaftere Bewegungsvorstellung sofort in dessen Bewegung ausbricht, dass dessen Berührung auffallendere Veränderungen bedingt als jene anderer Körper, dadurch dass er nur theilweise und insbesondere ohne Kopf gesehen wird. Beobachte ich ein Element

⁷⁾ Von dem binocularen Gesichtsfeld, das mit seiner eigenthümlichen Stereoscopie jedermann geläufig ist, das aber schwieriger zu beschreiben und durch eine ebene Zeichnung nicht darstellbar ist, wollen wir hier absehen.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, die Dissertation *Ikonologie des Konkreten. Zeichnung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert* selbstständig und auf Grundlage der angegebenen Hilfsmittel verfasst zu haben.

Ich erkläre hiermit, bisher an keiner anderen Hochschule einen Promotionsantrag gestellt zu haben und noch keinen Doktorgrad zu besitzen.

Ich erkläre hiermit, in dem von mir angestrebten Promotionsverfahren die ihm zugrunde liegende Promotionsordnung zur Kenntnis genommen zu haben.

Berlin, den 11.03.2015

Jörg Probst